

A APROPRIAÇÃO CULTURAL COMO
FERRAMENTA DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA
UM ESTUDO SOBRE A UTILIZAÇÃO DO SAMPLING
NO CONTEXTO DO HIP HOP NACIONAL

A APROPRIAÇÃO CULTURAL COMO
FERRAMENTA DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA
UM ESTUDO SOBRE A UTILIZAÇÃO DO SAMPLING
NO CONTEXTO DO HIP HOP NACIONAL

INÊS M. SANTOS

MESTRADO EM MULTIMÉDIA DA UNIVERSIDADE DO PORTO

ORIENTADOR: PROF. DR. JOÃO CRUZ
FACULDADE DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DO PORTO

JUNHO, 2013

APROVADO EM PROVAS PÚBLICAS PELO JÚRI:

PRESIDENTE

Prof. Dr. José Miguel Santos Araújo Carvalhais Fonseca
Professor Auxiliar | Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

VOGAL EXTERNO

Prof. Dr. Miguel Teixeira da Silva Leal
Professor Auxiliar | Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

ORIENTADOR

Prof. Dr. João José Gonçalves de Barros Cruz
Professor Auxiliar | Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

AGRADECIMENTOS

A concretização de uma investigação, por muito individual que seja, resulta indubitavelmente de um esforço coletivo. Desta forma, quero agradecer a todos os que tornaram esta dissertação exequível.

Um agradecimento especial pela disponibilidade e interesse ao Professor João Cruz, meu orientador. Pela ajuda crucial, agradeço igualmente ao Professor Miguel Carvalhais e à Professora Luísa Ribas.

Agradeço incondicionalmente a todos os entrevistados, pela receptividade e amabilidade: Capicua, Ex-peão, Maze e Mundo dos Dealema, DJ Cruzfader, Fred e Francisco dos Orelha Negra, Rui Miguel Abreu e Virtus. Pelo interesse, agradeço também a todos os outros artistas que se mostraram disponíveis.

Aos meus colegas e amigos do Canal180, agradeço pelo apoio e incentivo.

À minha família do Porto, Carlos, Catarina, Henrique, João, Rui e Tiago, um obrigada eterno não traduzível em substantivos.

Aos meus pais e avós, pelo tudo que são e fazem.

"Nothing is original. Steal from anywhere that resonates with inspiration or fuels your imagination. Devour old films, new films, music, books, paintings, photographs, poems, dreams, random conversations, architecture, bridges, street signs, trees, clouds, bodies of water, light and shadows. Select only things to steal from that speak directly to your soul. If you do this, your work (and theft) will be authentic. Authenticity is invaluable; originality is non-existent. And don't bother concealing your thievery – celebrate it if you feel like it. In any case, always remember what Jean-Luc Godard said: 'It's not where you take things from – it's where you take them to.'"

Jim Jarmusch, *The Golden Rules of Filming*, 2004

RESUMO

A presente dissertação desenvolve a ideia da apropriação como ferramenta de criação artística, focando-se especificamente no uso da técnica de sampling no hip hop nacional.

Procura-se clarificar o enquadramento da samplagem no processo criativo dos artistas que constituem o movimento, expondo uma tipologia das diferentes utilizações e proveniências dos samples utilizados no hip hop português. Averiguam-se, igualmente, questões relacionadas com a autoria e os direitos de autor, que se articulam com a noção de referenciação das obras.

Importa referir que é adoptada uma postura quasi-etnográfica onde se analisa a realidade ao explorá-la no terreno, considerando os seus principais atores e investigando o meio e as obras artísticas em profundidade.

Derivam desta investigação duas ideias centrais que foram exploradas em detalhe: o sampling como catalisador da atemporalidade da música e o sampling como reflexo da memória pessoal, dos rappers, e colectiva, da comunidade em que estes se inserem.

Palavras-chave: Apropriação Cultural, Sampling, Hip Hop, Portugal

ABSTRACT

The present study develops the idea of appropriation as a tool of artistic creation, focusing specifically on the use of the technique of sampling in the Portuguese hip hop scene.

It seeks to clarify the framework of sampling in the creative process of the artists that build up the movement, exposing a typology of different usages and origins of the samples used in the Portuguese rap. Issues related to authorship and copyright are also discussed, which articulate with the notion of referencing.

It should be noted that it is adopted a quasi-ethnographic posture where the reality is analysed on the ground, listening to their main actors and investigating the medium and the artistic works in depth.

Two concepts that derive from this research are reviewed in further detail: the sampling as a catalyst for the atemporality of music; and sampling as the reflex of both the personal memory, of the rappers, and as the chronicle of the collective memory of the community where the rappers belong.

Key-words: Cultural appropriation, Sampling, Hip Hop, Portugal

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS	6
RESUMO	10
ABSTRACT	12
ÍNDICE	13
INTRODUÇÃO	18
OBJETIVOS	21
METODOLOGIA	22
1. HIP HOP: O MOVIMENTO	25
1.1 EVOLUÇÃO DO RAP EM PORTUGAL	27
1.1.1 DESENVOLVIMENTO INICIAL DO FENÓMENO	27
1.1.2 O SURGIMENTO DE RAPÚBLICA	34
1.1.3 EXPANSÃO NACIONAL DO RAP	36
1.1.4 O HIP HOP NO NOVO MILÉNIO	39
1.1.5 CONSOLIDAÇÃO DO MOVIMENTO NA ATUALIDADE	47
2. APROPRIAÇÃO CULTURAL	50
2.1 DEFINIÇÃO E EVOLUÇÃO DO CONCEITO	50
2.2 DA CULTURA DE REMIX AO SAMPLING	59
3. TIPOLOGIA DA APROPRIAÇÃO CULTURAL NO HIP HOP NACIONAL	69
3.1 APROPRIAÇÃO DO DOMÍNIO MUSICAL	71
3.1.1 SAMPLAGEM DE MÚSICA NACIONAL: RECONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA	71
3.1.2 SAMPLAGEM DE MÚSICA INTERNACIONAL: ELOGIO DA MÚSICA NEGRA	83
3.2 APROPRIAÇÃO DE DOMÍNIOS ALÉM-MÚSICA	87
3.2.1 UTILIZAÇÃO DE CONTEÚDOS LITERÁRIOS	89
3.2.2 UTILIZAÇÃO DE CONTEÚDOS AUDIOVISUAIS	98
3.2.3 UTILIZAÇÃO DE CONTEÚDOS MEDIÁTICOS	101
3.2.4 UTILIZAÇÃO DE CONTEÚDOS QUOTIDIANOS	104

3.2.5 UTILIZAÇÃO DE CONTEÚDOS POPULARES	106
4. SAMPLING COMO FERRAMENTA DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA	109
4.1 O SAMPLING NO PROCESSO CRIATIVO: A IMPORTÂNCIA DA RECONTEXTUALIZAÇÃO	109
4.2 A PROBLEMÁTICA DA HOMENAGEM	120
4.3 REFERENCIAÇÃO DA ORIGEM DO SAMPLE E IMPLICAÇÕES LEGAIS	122
4.4 DIREITOS DE AUTOR E QUESTÕES MONETÁRIAS	128
4.5 SAMPLING COMO PERPETUAÇÃO DA ATEMPORALIDADE	131
CONSIDERAÇÕES FINAIS	135
GLOSSÁRIO	141
REFERÊNCIAS	144
BIBLIOGRAFIA	144
REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS	148
DISCOGRAFIA	149
ANEXOS	156
ENTREVISTA: CAPICUA	157
ENTREVISTA: DJ CRUZFADER	171
ENTREVISTA: DEALEMA	178
ENTREVISTA: ORELHA NEGRA	187
ENTREVISTA: RUI MIGUEL ABREU	194
ENTREVISTA: VIRTUS	208

NOTA INTRODUTÓRIA: Importa referir que a presente dissertação, por constituir uma investigação sobre um género musical específico, recorre frequentemente à utilização de terminologia própria. Neste sentido, *sample* e todas as palavras que dela derivam (*samplar*, *samplagem*, etc.) foram assumidas como válidas já que são evocadas pelos membros do hip hop como tal, não sendo utilizadas em itálico. As palavras ou expressões assinaladas com o sinal * são definidas no Glossário; por uma questão de simplificação de leitura, são apenas destacadas uma única vez, aquando da sua primeira ocorrência no texto.

INTRODUÇÃO

“Can there ever be new ideas and images, things
that have not been thought of or done before?

Does it matter?”

Marita Sturken e Lisa Cartwright,
Practices of Looking (2001: 59)

Adoptando a definição de arte como “a expressão ou aplicação da habilidade criativa e imaginação humanas, tipicamente numa forma visual como a pintura ou escultura”¹ (Oxford Dictionaries), não se conhece um período na história da Humanidade em que não tenham sido produzidas manifestações artísticas. É certo que a sua concepção sofreu alterações e não é mais restrita à que advém do latim *arte* – significado de habilidade, ofício ou profissão; porém, é inegável que a sua existência como prática sempre coexistiu com o ser humano.

É com a contemporaneidade, onde destacamos o dadaísmo e a pop art, que a arte passa a entrar num labirinto que implica a sua própria inovação de forma constante. Abre-se o espaço para o debate e destroem-se paradigmas de virtuosismo do artista e de sacralidade da obra. A prática artística passa a estar em toda a parte e é passível de adoptar quaisquer referências, técnicas e metodologias. É esta evolução, em que o conceito de arte foi alterado, dissecado, transformado e reinterpretado, que abre espaço à apropriação como técnica artística efetiva.

¹ Tradução livre da autora, do original: “the expression or application of human creative skill and imagination, typically in a visual form such as painting or sculpture”

Embora vestígios de apropriação cultural possam ser encontrados pontualmente na história da arte, foi no século XX que este processo começou a ser observado mais frequentemente. Picasso será um dos responsáveis por este fenómeno, mas não foi o único criador amplamente reconhecido que o fez; o jazz e o *blues*, “estilos desenvolvidos no contexto da cultura afro-americana foram apropriados por não-membros dessa cultura desde Bix Beiderbecke a Eric Clapton”² (Young, 2010: 1). Outro exemplo dado por Young é o do poeta Johann Wolfgang von Goethe que, na sua obra *West-Eastern Divan* (1814-19), utilizou temas de Hafiz, um poeta persa do século XIV. Mais tarde, na década de 1980, surgiria inclusive o termo *appropriation art* para definir artistas que tornavam a temática da apropriação o centro criativo e conceptual do seu trabalho. Sherrie Levine, Richard Prince ou Barbara Kruger são exemplos de criadores identificados com esta corrente e o seu trabalho marcaria definitivamente uma revolução: no conceito de arte, no conceito de autoria, no conceito de originalidade.

Com o advento dos novos media e de novas possibilidades, agora concretizáveis graças ao mundo digital e à hegemonia do *cut + paste*, a apropriação cultural tornou-se um processo comum e replicado de forma insistente. Porém, e devido à sua maior visibilidade, o debate já iniciado com Duchamp e o *readymade*³ sobre questões de originalidade e autoria é reacendido de forma evidente. Ignorando a questão da controvérsia, não se pretende neste estudo extrair quaisquer relações éticas ou estéticas sobre esta questão. Seguindo a questão levantada por Sturken & Cartwright (2001), não importa averiguar se poderão alguma vez existir novas obras de arte, que não tenham sido já pensadas ou feitas anteriormente. Interessa sim averiguar de que forma se cria com base nessas obras já existentes, sinalizando quem o faz, porque o faz, de que maneira o faz e que carga conceptual daí advém.

² Tradução livre da autora, do original: “The jazz and blues styles developed in the context of African-American culture have been appropriated by non-members of the culture from Bix Beiderbecke to Eric Clapton.”

³ O site do MoMA define *readymade* como: “termo aplicado a partir de 1915 a um objecto comum pré-fabricado isolado do seu contexto funcional e elevado ao estatuto de arte pelo simples ato de seleção de um artista” [http://www.moma.org/collection/theme.php?theme_id=10468; consulta: 28.12.2012]

O hip hop, sendo mais do que um género musical, é um movimento que transcende culturas e formula regras e ideologias próprias. Nascido nos anos 70, é já por si uma apropriação pois foi desenvolvido a partir da convergência de outros géneros musicais e estilos de vida. Porém, o seu ADN, que se cimentou posteriormente, tornou-o na linguagem da apropriação por excelência, ao mesmo tempo que se assumiu como “um verdadeiro articulador de tempos, efeitos e estilos” (Coelho, 2005: 43). Com o desenvolvimento das tecnologias de sampling, que se tornaram também mais acessíveis no final dos anos 80 e início dos anos 90, as fontes de criação tornaram-se inesgotáveis: “(a)rmazenam-se batidas, fragmentos musicais, memórias, para, depois, os recriar e manipular, improvisando estrofes ou apresentando rimas* memorizadas em ambiente de rua, em bares, lojas e discotecas” (Coelho, 2005: 44). Corta-se, cola-se, manipula-se, cita-se, recontextualiza-se, transforma-se, apropria-se. Em Portugal, estas ações traduzem igualmente a forma de fazer hip hop, mesmo que tenha sido somente nos anos 90 que se verificaram os primeiros sinais do movimento*. Samples são ingredientes recorrentes nas criações do hip hop português e na sua forma de expressão mais popular, o rap, e as suas origens são tão vastas quanto a realidade existente. Nesta perspectiva, pretende-se fazer um diagnóstico que vise espelhar a realidade do hip hop nacional e a sua aproximação e relação com o conceito da apropriação que se irá analisar na sua vertente mais visível no género em questão: o sampling.

Importa referir que, embora a apropriação no contexto artístico seja uma temática já exaustivamente estudada no âmbito internacional, facto é que ainda pouco conhecimento teórico foi produzido sobre esta questão no âmbito da produção artística nacional. Especificamente, sobre a apropriação no contexto do hip hop nacional, nada foi escrito. Desta forma, e tendo em conta o avanço da produção cultural e artística nesta área a que se alia o advento de novas possibilidades tecnológicas, torna-se imperativo teorizar sobre o tema em questão, de forma a perceber a evolução do estado das coisas, o que as origina e como são percepcionadas. De frisar é o facto de a presente investigação não ser tida como um fim *per se*; pelo contrário, espera-se com isto a elaboração de uma teoria, baseada na análise dos dados recolhidos, que permita

compreender as realidades estudadas com um especial enfoque nos seus principais atores. Porém, intenta-se que este seja um ponto de partida para pesquisa futura sobre a temática, que carece ainda de teorização.

OBJETIVOS

O objetivo da presente dissertação é a exploração da temática da apropriação como ferramenta de criação no contexto do hip hop nacional. Especificamente, analisa-se a prática da técnica de sampling, indagando-se sobre o estado atual dessa realidade, enquanto se atenta igualmente na evolução sofrida.

É feita a identificação dos criadores que usam assumidamente o sampling como catalisador da sua obra, traçando o diagnóstico das suas motivações e crenças face a estas questões. Deste modo, desenvolve-se uma maior percepção sobre quem permite e utiliza a combinação, edição ou reinterpretação de conteúdos existentes com vista a produção de um novo conteúdo, e em que moldes é isto verificado.

Além disso, foi igualmente feita uma análise do seu processo criativo de forma a perceber qual o papel que o uso de samples adquire e que carga, conceptual ou instrumental, lhe é atribuída. Especificidades técnicas são relegadas para segundo plano, já que se identificam noções relacionadas com a ideologia criativa e o conceito artístico que engloba a apropriação como técnica assumida e valorizada.

O reconhecimento e identificação de samples em obras musicais específicas é outro dos objectivos, que permite a posterior concretização de outra das metas delineadas: a criação de uma tipologia da apropriação que detalha a proveniência dos samples utilizados no hip hop português.

Por se lidar com questões apropriacionistas de criação, com base em obras e/ou conteúdos previamente existentes, são naturalmente exploradas noções como autoria, referenciação e direitos de autor

METODOLOGIA

De forma a responder aos objectivos idealizados como motivadores desta investigação, foram concebidos dois planos de trabalho distintos mas complementares entre si.

A primeira estratégia é de cariz mais contemplativo, e consistiu na pesquisa, consulta e posterior filtragem de referências bibliográficas e da web, e de conteúdos sonoros, audiovisuais e imagéticos. Aqui foi feito um estudo de caso exaustivo a diversos artistas nacionais do hip hop e à obra por eles desenvolvida, sendo o critério para a análise o enquadramento dos criadores e das suas criações na temática da *samplagem*.

A segunda estratégia envolveu trabalho de campo, que permitiu um contacto mais próximo com as realidades analisadas. Entrevistas a criadores e investigadores da temática e a solicitação de conteúdos fizeram parte deste processo. As entrevistas foram semiestruturadas, com recurso a um questionário previamente delineado mas flexível, de forma a permitir um diálogo aberto e passível de fornecer as informações pretendidas. Todas estas entrevistas tiveram uma importância crucial neste estudo, e apresentam-se no anexo “Entrevistas”. Foram selecionados intervenientes representativos do meio, que pudessem simultaneamente fornecer uma variedade mais ampla de perspectivas:

Capicua: é Ana Matos Fernandes, MC* do Porto ativa no movimento desde meados dos anos 90. Estudou Sociologia, fez um Doutoramento na área da Geografia, mas o hip hop tem sido a área a que mais se dedica. Apelidada por muitos como a grande revelação do hip hop nacional, tem vários registos em nome próprio e conta com inúmeras participações em *mixtapes* e compilações do género. O seu primeiro álbum saiu em 2012 e ficou em 2º lugar na lista de “Melhores Discos do Ano” da revista *Blitz*.

Cruzfader: é Alexandre Cruz, um dos produtores e DJ’s* mais reputados do hip hop nacional. Atualmente é DJ oficial de Sam The Kid e dos Orelha Negra. As suas *mixtapes* são das mais consagradas do movimento nacional, e nelas já colaboraram quase todos

os artistas de hip hop portugueses. Está presente no hip hop nacional desde o início dos anos 90.

Dealema: são um dos grupos de hip hop mais antigos e aclamados do país, formados em 1996 entre Gaia e Porto. Todos os membros da banda são também produtores. Têm três álbuns editados e dois EP's em nome próprio, mas todos os elementos desenvolvem projetos em paralelo. Os membros entrevistados foram Ex-peão, Mundo e Maze. Além destes, constituem o grupo Fuse e DJ Guze.

Orelha Negra: denominados uma das melhores bandas portuguesas do século XXI, começaram em 2008 quando se conheceram na digressão do último álbum de Sam The Kid. O hip hop serve-lhes de pretexto para a integração de influências várias da música negra, cruzando instrumentos clássicos com as mais recentes tecnologias. Lançaram já dois álbuns e uma *mixtape*. Um dos seus discos foi recentemente eleito pela revista *Blitz* como o melhor disco português dos últimos sete anos. Foram entrevistados Fred Ferreira e Francisco Rebelo. Os outros membros da banda são DJ Cruzfader, Sam The Kid e João Gomes.

Rui Miguel Abreu: jornalista da Blitz, radialista da Antena 3 e especialista em hip hop, é um dos maiores entendidos em Portugal no que diz respeito ao género musical. Também é *digger**. Professor na ETIC de História da Música, trabalhou na Valentim de Carvalho e fundou a Loop Recordings, que editou alguns dos mais importantes álbuns de hip hop nacionais.

Virtus: é João Rodrigues, MC e produtor do Porto apelidado de “novo astro do hip hop português” e de sucessor de Sam The Kid. Com apenas 25 anos, o seu álbum de estreia arrecadou críticas positivas e ovações do meio.

Posteriormente, foi efectuada uma análise de conteúdo às entrevistas, que foram posteriormente integradas nos capítulos referentes à apropriação e ao sampling no hip hop nacional. Devido ao seu peso informativo e representativo da realidade, foram

citadas como fontes fidedignas de importância igual a referências bibliográficas sobre o assunto. Isto deveu-se também à inexistência de literatura sobre a temática, que forçou esta situação.

Outra estratégia investigativa de crucial importância no desenvolvimento da investigação foi a incursão etnográfica. Esta prática materializou-se na participação em vários concertos e festas de hip hop, o que permitiu a criação de uma maior proximidade ao espírito e ideologia do movimento.

CAPÍTULO 1

HIP HOP: O MOVIMENTO

Segundo Lipsitz (1994), as primeiras manifestações visíveis do hip hop ocorreram nos Estados Unidos da América, particularmente no bairro do Bronx, em Nova Iorque. Com origem nas comunidades negras americanas, o movimento surgiu como consequência natural de um clima de desequilíbrio social, económico e político. As condições de vida precárias dos subúrbios, aliadas à marginalização e discriminação, resultaram numa descrença generalizada por parte dos jovens afro-americanos que se manifestavam frequentemente através da violência e delinquência. “Formavam-se gangs e decorriam lutas de rua” (Fernandes, 2010: 28). O gueto tornou-se numa prisão, “que impossibilitava qualquer mobilidade social ascendente numa sociedade claramente rígida e fechada” (Neves, 2004: 7-8). É neste contexto de desilusão e descrença no sistema que surge o hip hop, “uma forma de reivindicação social que se cristalizou em arte” (Neves, 2004: 8). Coelho cita Rose (1994), e explicita que

este é um género que incorpora muitos outros géneros musicais e o transforma em algo novo, portanto, definidor de um contexto contemporâneo onde tudo está interligado e onde diferentes pressões confluem. (Coelho, 2005: 38)

Também é veiculada a ideia do hip hop como “arte popular, herdeira da literatura de cordel, que pesca, como num baú de memórias, a raiz da identidade, fundindo géneros musicais, apropriando-se e misturando linguagens sonoras da actualidade” (Coelho, 2005: 38). Rui Miguel Abreu acrescenta, ainda, que o hip hop “foi sempre, por definição,

o terreno do real, da rua, do concreto. A metáfora, quando aflora nas rimas, é quase sempre para reforçar a ideia de realidade, por analogia”⁴. Foi o uso das novas tecnologias que permitiu o desenvolvimento do hip hop, tornando-se este um “verdadeiro articulador de tempos, efeitos e estilos” (Coelho, 2005: 43).

Coelho (2005) defende ainda que o hip hop tem como característica inerente as ideias de colagem, manipulação, citação e recontextualização. Também Nogueira (2002) desenvolve esta ideia quando afirma que as fontes de que este género dispõe além da voz, que se materializam nos *samplers** e nas tecnologias computacionais e digitais, prolongam ainda essas citações, colagens e memórias, ampliando-as na sua difusão.

Tradicionalmente, o hip hop desdobra-se em quatro manifestações artísticas: o DJing, o MCing, o Breakdance e o Graffiti. O DJ Kool Herc aponta ainda uma outra vertente, que engloba a filosofia de vida que o movimento perpetua: “As pessoas falam dos quatro elementos do hip hop: DJing, b-boying, MCing e Graffiti. Eu penso que é muito mais do que isso: a forma de andar, a forma de falar, a forma de olhar, a forma de comunicar”⁵ (Chang, 2005). Segundo Fradique (2002), os rappers* em concreto “fixam o movimento” através das suas letras e testemunho verbal, carregados de narrativas pessoais e conteúdos de cariz íntimo. Daí deriva a importância do rap no movimento, pois

(a) combinação do acompanhamento instrumental com a lírica dos textos articulados é uma forma expressiva de organização de histórias de vida, emoções e memórias dos seus autores. Esta expressão confere sentido e significado à experiência da realidade, dignifica a construção identitária, como indivíduo ou como comunidade. O rap é, assim, expressão e motivação para uma vivência da realidade, que aborda e poetiza o quotidiano de forma irónico-satírica. (Coelho, 2005: 43)

⁴ Retirado do *press release* do álbum *Psychedelic Sound Waves* [2010] de DJ Ride. Disponível em <http://www.djride.com/psychedelic-sound-waves#more-208>

⁵ Tradução livre da autora, do original: “People talk about the four hip hop elements: DJing, B-Boying, MCing, and Graffiti. I think there are far more than those: the way you walk, the way you talk, the way you look, the way you communicate.”

Esta necessidade de incutir uma componente mais pessoal no hip hop, impulsiona a procura pelas referências certas que permitam espelhar o mapa pessoal de cada MC. Por esta razão, aprimoram-se não só as semânticas dos textos mas também se desenvolve uma busca exaustiva pelos materiais sonoros ideais:

Eles pretendem ser ‘verdadeiros’ para consigo mesmos e para com a sua estrutura identitária, procurando repicar e reinterpretar materiais sonoros que fazem parte das suas memórias, da formação da sua identidade cultural e pessoal (Coelho, 2005: 45)

Em Portugal, o hip hop não reflete a estética do rap norte-americano já que não privilegia as temáticas do crime ou violência. Vincula, por oposição, um cariz mais festivo onde se privilegia a expressão criativa do quotidiano ao mesmo tempo que se incentiva a simbiose perfeita entre a articulação das palavras e o *beat**. Mantém, porém, o carácter de subversão e irreverência que está na sua génese; porém, pertence já a um universo mediatizado, que não é apreciado somente por um nicho social.

Devido ao foco desta investigação recair sobre o rap, a vertente musical do hip hop, importa descobrir de que forma o movimento e essa ramificação específica evoluíram em Portugal. O percurso, iniciado nos anos 1990, foi de crescimento progressivo, mas levou a uma posição atual inquestionável do rap como cultura nacional. Analisemos o seu trajeto.

1.1 EVOLUÇÃO DO RAP EM PORTUGAL

1.1.1 DESENVOLVIMENTO INICIAL DO FENÓMENO

É no início da década de 1980 que surge a primeira ligação ao hip hop em Portugal, através da então instaurada moda do *breakdance*. Este tipo de dança, veiculado através

de filmes como *Beat Street* e conteúdos televisivos sobre a temática, serviu de primeiro contacto com a realidade do movimento; porém, adquiriu um carácter “fugaz e efémero” (Contador e Ferreira, 1997: 162) não tendo sido decisivo no desenvolvimento do hip hop português. Foi efetivamente o rap, visto como “uma das formas expressivamente preponderantes da cultura hip hop” (Contador e Ferreira, 1997: 162), o catalisador da conversão nacional ao movimento cultural e artístico fundado por Afrika Bambaataa.

Cassetes enviadas dos EUA, França ou Holanda tornam-se os principais veículos de difusão do rap norte-americano em Portugal. Bandas como os Public Enemy ou Run DMC começam a ser ouvidas, com especial incidência nos bairros suburbanos da grande Lisboa onde reside a maioria das famílias de imigrantes africanos. A aceitação do rap nestas camadas populacionais mais desfavorecidas justifica-se pelo facto de estas representarem uma classe socioeconómica baixa, com uma situação legal e laboral decadente que não lhes permite uma integração bem sucedida na sociedade. O sentimento de marginalização e desrespeito pela sua identidade cultural também existe, notando-se isso “na desvalorização da utilização do crioulo” (Neves, 2004: 87) levada a cabo pela comunidade em geral. Tendo em conta que o rap, na sua essência, é sobretudo um género musical contestatário e de exposição de desigualdades e realidades, há uma clara e rápida identificação dos imigrantes de origem africana com o género musical em questão. Neste sentido, os jovens luso-africanos, já segunda geração de imigrantes com “uma identidade híbrida, de dupla referência cultural” (Machado, 1994: 113) começam a apropriar-se do rap como veículo de “contestação à ordem e aos valores instituídos” (Neves, 2004: 88). É neste contexto que Miratejo, na Margem Sul, surge como núcleo embrionário do rap português. António Contador e Emanuel Ferreira reiteram que “Miratejo está para o rap em Portugal, como o Bronx está para o rap nos Estados Unidos” (1997: 165), já que são patentes as semelhanças entre as condições de sobrevivência entre os dois locais. Os Da Weasel, originários exatamente da Margem Sul, apresentam esta realidade em “Educação (É Liberdade)”, incluída no seu primeiro álbum *Dou-lhe Com A Alma* (Dínamo, 1995):

*Tenta perceber a tua identidade
Procura no teu íntimo a verdade
Não és apenas mais uma pessoa
Que aparece neste mundo à toa
Tenta encontrar as tuas raízes
Senão pode ser que algum dia as pises
Só assim perceberás quem tu és
No sangue que te corre da cabeça aos pés
Talvez daí tires uma lição
Sobre o que se passa neste mundo cão
[...]*

*Nasci em Angola, tenho mãe cabo-verdiana
Sempre vivi em terra lusitana
3 culturas que não vou separar
Todas têm muito para me ensinar
Prefiro antes fazer uma fusão
Porque a força vem da união
Nunca segui o caminho da violência
Constitui um atentado à minha inteligência
Podes ser o gajo mais teso, mais duro
Mas não é assim que vais sair do escuro*

*É mais forte o homem que sabe criar um filho
Do que aquele que apenas prime um gatilho
É mais fácil matar que ler um livro, verdade?
Mas a bala é a prisão, educação é liberdade*

*Tantos putos em idade de estudar
Passam o dia na rua a roubar
Essa situação não pode continuar
Todos temos um futuro a assegurar
Ou também queres como um burro trabalhar
E ser mais um para o patrão explorar*

[...]

Nesta primeira fase de desenvolvimento, o rap nacional era ainda muito colado ao rap americano, envolto numa “procura de uma maior clarividência que irá passar decisivamente por um período de rodagem em *black english*” (Contador e Ferreira, 1997: 165). É ainda um rap *underground*, feito e ouvido por um círculo restrito de elementos e com notórias deficiências a nível de meios de produção e de execução técnica.

Se, inicialmente, as rimas englobam calão nova-iorquino, começa a delinear-se a procura de uma identidade lírica nacional que reflita a realidade quotidiana de cá. Os novos *rappers* nacionais apropriam-se então “de uma linguagem específica, terra-a-terra, antimetafórica e explícita no que toca à enumeração dos problemas vividos em *Portukkkal*⁶” (Contador e Ferreira, 1997: 166). Ao uso da língua portuguesa junta-se ainda a utilização de calão urbano de origem africana.

Exemplo perfeito deste processo de passagem do binómio *black english* e calão nova-iorquino para a língua portuguesa combinada com o calão africano são os Da Weasel. Em 1994, lançam *More Than 30 Motherf***s* (Margem Esquerda/EMI), o seu primeiro EP, composto por seis faixas. Todas são cantadas em inglês e o single extraído do álbum, “God Bless Johnny”, tem uma sonoridade similar ao rap norte-americano. Faz-nos recordar “Fight The Power”, tema lançado em 1989 pelos Public Enemy que se tornou referência no hip hop mundial e que é, ainda hoje, considerado pela crítica uma das melhores músicas de sempre.

Em “God Bless Johnny” há um uso constante de calão tipicamente norte-americano, conjugado com uma linguagem forte e algo agressiva:

*Johnny just wanna fuck some slut
Spend his soul off in the city
Where junkie's king, the air smells shitty
People puking everywhere*

⁶ *Portukkkal É Um Erro* é o título do primeiro EP de General D, lançado em 1994 pela EMI/Valentim de Carvalho.

Bowels of blood, scabs in hair
People dying in the street
Bodies wasted in defeat
Suburban scumbags they don't care
They just get fat and dye their hair

É no ano seguinte que se denota nos Da Weasel a passagem paradigmática já atrás referenciada de uma identidade musical influenciada pelo rap norte-americano para uma identidade musical maioritariamente luso-africana. Em 1995, foi lançado o seu primeiro álbum de estúdio: *Dou-lhe Com A Alma* (Dínamo). E é aqui que se reflete o processo de mudança já que das dez faixas que o álbum contém, apenas duas são em inglês: “Right On” e uma nova versão do tema “God Bless Johnny”. Todas as outras contêm letras escritas em português, exceptuando a parte final de “Educação [É Liberdade]” cantada em francês. O crioulo e calão africanos estão igualmente presentes em algumas faixas, o que se comprova em rimas como: “*Só paro para papar a minha xanga/mais doce que qualquer manga*” (de “Confirmar”) e “*Djam dizê b (o quê?)/Rap é nha trabói*” (de “Dou-lhe Com a Alma”).

Apesar desta aparente nova roupagem do rap nacional, o rap norte-americano continua a ser a maior referência. Prova disso são os programas de rádio que surgem neste altura sobre a temática e que passam, maioritariamente, música americana. Porém, é indiscutível que esta primeira presença da música rap em programas da especialidade nas rádios portuguesas, independentemente da nacionalidades ou temáticas retratadas, marca um ponto de viragem no rap como produto de consumo. Inicia-se aqui a evolução natural de um rap *underground** para um rap *mainstream**⁷, capaz de ser ouvido e entendido por um grupo mais vasto de pessoas.

⁷ É utilizada a expressão “evolução natural” porque essa passagem do rap *underground* para o *mainstream* acontece invariavelmente neste género musical. António Contador e Emanuel Ferreira também defendem esta ideia. “Em todo o lado o rap começa por ser underground. Portugal não é excepção.” (Contador e Ferreira, 1997: 165)

O primeiro programa a surgir data de finais da década de 1980 e intitulava-se “O Mercado Negro”, emitido na Correio da Manhã Rádio. João Vaz, conhecedor emblemático do rap de então, era o seu autor. De seguida, José Mariño começa a produzir o “Novo Rap Jovem” na NRJ-Rádio Energia, transitando depois para a Antena 3, onde desenvolve o “Repto”. José Mariño e o “Repto” foram um *boost* tão grande no meio musical da altura, que Sam The Kid⁸ em “Retrospectiva de Um Amor Profundo” (2006) lhes faz referência. A parte da letra em questão narra o momento em que Sam ouviu pela primeira vez na rádio um tema seu, a faixa “Escola da Vida”⁹. De forma a ilustrar melhor a situação, o *rapper* usou um *sample* retirado dessa emissão de “Repto” onde se ouve José Mariño a apresentar a faixa:

*É o rap tuga na Antena 3,
com música de Chelas
O projecto “Official Nasty”
Daddy O Pop, 2 Much, Sheriff e Sam The Kid
A “Escola da Vida” para terminar o
programa de hip hop da Antena 3
See you soon, for another cartoon!*

Depois de “Repto”, “seguido religiosamente pela tribo hip hop em crescente solidificação” (Contador e Ferreira, 1997: 166), também a Rádio Marginal inicia um programa de rap dirigido por DJ Quan e Rui Miguel Abreu (Neves, 2004: 89). José Mariño, depois de “Repto”, desenvolve na RDP o programa “Submarino” (1999) em conjunto com o colectivo Raska e D-Mars. Passa também a desenvolver no programa “Curto Circuito” da SIC Radical uma rubrica semanal sobre hip hop. Antes disso, em 1992, o programa “Pop Off” da RTP2 tinha já gravado excertos de um concerto de hip

⁸ Sam The Kid será referido exaustivamente durante este estudo. Por essa razão, importa dar a conhecer um pouco mais da sua história: Sam The Kid é o nome artístico de Samuel Mira (n. 1979), rapper e produtor português. Sam é um dos mais influentes e reputados músicos do panorama nacional do hip hop, e a sua música é caracterizada por um uso criativo e extensivo da técnica de sampling. Produz e cria na área do hip hop desde a década de 1990.

⁹ Sam The Kid, numa entrevista feita por Carlos Vaz Marques no programa “Pessoal e Transmissível” da TSF a 25/08/2003, afirma que “Escola da Vida” foi o seu “primeiro som a passar na rádio”. A entrevista está disponível na íntegra no site H2Tuga, numa entrada que data de 17/12/2004. [<http://www.h2tuga.net/hiphop/hiphop-na-imprensa/entrevistas/1942-sam-the-kid.html>; consulta: 21.03.2013]

hop em Almada e, semanas depois, o jornal Blitz “publica o primeiro artigo sobre o género, com protagonistas exclusivamente portugueses. No retrato de família ficaram General D, Bambino (Black Company), Nilton (Líderes da Nova Mensagem) e Maimuna Jales, entre outros aspirantes a rappers” (Cadete, 2003).

Esta presença do rap nos media portugueses abre caminho para o desenvolvimento e cimentação do estilo em Portugal. Em 1994, surgem os primeiros trabalhos de artistas nacionais do género: o já referido EP *More Than 30 Motherf****s* (Margem Esquerda/EMI) dos Da Weasel e *Portukkkal É Um Erro* (EMI/Valentim de Carvalho) de General D. Não foram um sucesso comercial, mas marcam sem dúvida uma reviravolta no panorama musical português, incentivando um estilo musical capaz de dialogar sobre si próprio. É por esta altura, e talvez derivado dessa ideia de rap focado no interior do movimento em que se insere, que começa a defesa do rap em português. Além disso, se é certo que as rádios já incluíam músicas rap nas suas *playlists* e conteúdos radiofónicos, esta tendência vai aumentar com Gabriel, O Pensador.

O rapper brasileiro, “que com o seu primeiro álbum homónimo vai invadir o éter com mensagens em português do Brasil” (Contador e Ferreira, 1997: 167-8), torna-se presença assídua nas rádios nacionais. O que diz é facilmente compreendido, e a recepção é imediata – e muito positiva. O êxito das suas rimas em Portugal permitem a declaração da “validade do português como língua oficial de um rap que também se vende” (Contador e Ferreira, 1997: 168) o que origina nos *rappers* lusos a vontade de fazer mais e melhor rap. O concerto de Gabriel, O Pensador no Pavilhão Carlos Lopes no final de 1994, o maior espetáculo do género realizado até à data em Portugal, agrega toda a comunidade do hip hop tuga e marca uma viragem que não mais viria retorno.

O rap torna-se, a partir de aqui, um diálogo revelador e irreverente, feito em língua portuguesa sobre a realidade nacional. No livro *Ritmo & Poesia – Os Caminhos do Rap* (1997) de António Contador e Emanuel Ferreira, podemos encontrar corroboração para este papel importante de Gabriel, O Pensador. Numa entrevista feita a Makkas, MC dos Black Company, e publicada pelos dois autores no seu livro *Ritmo & Poesia*:

Eh! Pá o Gabriel “O Pensador”! O gajo tem importância na educação do pessoal em Portugal em termos de rap. E o Gabriel “O Pensador” é mais uma prova de que se pode fazer rap e vender. O rap também pode vender, meu! (1997: 212)

Também Darkface, numa entrevista dada em 2002, reforça o paradigma de Gabriel “O Pensador” como responsável do aumento de visibilidade do rap nacional cantado em português:

Eu já curtia hip hop americano, na altura era só aquela cena de Dr. Dre, Ice Cube, Ice-T, Public Enemy e aquela companhia toda. Em Portugal o hip hop praticamente não existia. Acho que começou a haver mais interesse quando o Gabriel “O Pensador” lançou o primeiro álbum. E penso que na mesma semana que ele veio cá a Portugal, saiu a primeira colectânea portuguesa, o Rapública, e isso deu-nos mais pica, já que foi assim a primeira cena séria em Portugal. A partir daí foi seguir em frente... (Fernandes, 2010: 67)

Ainda em 1994, o interesse mediático pelo rap e pelos rappers cresce de forma evidente e o padrão do gueto norte-americano é veiculado cada vez mais como facilmente aplicável à realidade nacional. A vida suburbana origina reportagens e notícias, gerando-se um sensacionalismo à volta de acontecimentos como rixas, homicídios ou roubos. “No meio desta teia mediática de exacerbação de um modo de vida *marginal* (marginalizado) e o desconhecimento dos princípios genéricos do (...) hip hop” (Contador e Ferreira, 1997: 169), a Sony Music decide tornar o rap um produto comercial vendável. Dá-se uma “mercadorização” (Fradique, 2002: 26) do rap e uma “transformação em produto vendável” (Fernandes, 2010: 58).

1.1.2 O SURGIMENTO DE RAPÚBLICA

Em 1994, dá-se um marco na história do rap em Portugal com o lançamento pela Sony Music da primeira compilação de rap português: *Rapública*. Disponível em formato CD e cassete, o single retirado deste álbum viria a ser simultaneamente um êxito nas

rádios portuguesas e hino de uma geração. O *hit* “Nadar” dos Black Company tornou-se parte da memória colectiva dos portugueses, expondo um cariz mais festivo e menos contestatário do movimento.

Talvez pela demonstração da possibilidade de o hip hop explorar também temáticas mais triviais, a expressão “Não sabe nadar” que constituía o refrão da música foi apropriada pelo imaginário colectivo dos portugueses e entrou no quotidiano da nação. Em 1995, uma campanha em defesa da preservação das gravuras rupestres de Foz Côa adoptou o slogan “As gravuras não sabem nadar, yo!”; em 2010, o mesmo voltou a acontecer por ocasião do encerramento e submersão da linha do Tua com o repto “O comboio não sabe nadar, yo!”. O tema em questão é, indubitavelmente, um marco na deslocação do rap nacional do circuito *underground* para o *mainstream*. Também os Líderes da Nova Mensagem demonstram esta vontade de tornar o rap um género reconhecível no meio musical português quando em “Rap É Uma Potência”, a décima faixa do álbum, cantam: “*queremos implantar este estilo em Portugal*”.

Os Líderes da Nova Mensagem, Zona Dread, Family ou Boss AC são exemplos de nomes pioneiros do hip hop português que deram os primeiros passos em *Rapública*. Porém, a maioria das bandas e artistas em questão já não estão no ativo, sendo que um dos poucos *rappers* que ainda se destacam na contemporaneidade é Boss AC. Numa entrevista dada ao Sapo Música, o próprio MC afirma que não se pode falar do rap português sem falar do seu nome, já que a sua história “é paralela à do hip hop português” (Vital, 2012).

Pese embora as fracas condições de gravação, esta compilação de hip hop nacional *old school** tornou-se um sucesso de vendas: entre 1994 e 1995, foram vendidos cerca de 15 mil exemplares e *Rapública* acabou por se tornar disco de prata. Compilado por Hernâni Miguel e José Mariño, a colectânea é novidade a muitos níveis: além de apresentar letras com cariz corrosivo, um dos factores mais interessantes prende-se com o facto de conter o primeiro tema de hip hop português rimado exclusivamente em crioulo Foi “Rabolo Bô Corpo” dos Family:

Bo ta rebolá, rebolá, tê bo corpo cansá
Batuco, batucada, sta na hora pa cantá
Senhoras e senhores, um novo estilo apresentá
Raggamuffin p'ra tudo o corpo vibrá
Tudo alguém, p'rá saltá, tudo alguém
Fica el só ken ki nada ka ten
Minino e minina rabola sê, calcinha
Bedjo e bedjinha p'rá tomá sê vitamin
Rapazes e raparigas só crê quel cosinha
Ragga, ragga, raggamuffin¹⁰ [...]

Se o rap nacional começou a ganhar estatuto em 1994, o ano de 1995 permitiu uma afirmação mais sólida do género no panorama musical português. Naquele que é apelidado como “ano negro”, dão-se uma série de acontecimentos que permitem o aumento do reconhecimento do rap. A *Geração Rasca* (Sony, 1995), dos Black Company, junta-se o primogénito *Dou-lhe Com a Alma* dos Da Weasel (Dínamo/BMG, 1995). General D, em conjunto com os Karapinhas, revela *Pé Na Tchôn Karapinha Na Céu* (EMI, 1995). Ithaka, projeto de Darin Pappas de reaproveitamento de produções antigas de DJ Grizzly, dá à luz *Flowers And The Colour Of Paint* (Fábrica dos Sons, 1995). “O culminar mediático desta projeção, e quiçá de um mais claro reconhecimento das potencialidades do rap luso” (Contador e Ferreira, 1997: 173) vem da publicação musical de referência de então: o jornal Blitz. Os prémios de música “Blitz 95” homenageiam em duas categorias diferentes o rap nacional: General D é intitulado “Artista do Ano”, os Da Weasel considerados “Grupo do Ano”.

1.1.3 EXPANSÃO NACIONAL DO RAP

¹⁰ *Ragga* é abreviatura de *raggamuffin*, um género musical derivado do *dancehall* que se tornou Popular em meados dos anos 1980. É também descrito como um tipo de rap reggae que tem um *background* de música electrónica associado a *dub singing*, estilo vocal semelhante ao rap na rítmica e sonoridade. “Under Me Sleng Teng” (1985) de Wayne Smith é considerada a primeira faixa gravada do género.

Se os subúrbios lisboetas foram o epicentro do rap luso, a expansão ao resto do país não tardou. Com o estatuto recém-adquirido de estilo musical valorizado e reconhecido, o rap expande-se ao Norte de Portugal.

No Porto, o destaque vai para o aparecimento dos Mind Da Gap, “herdeiros de influências diferentes e menos centradas no gueto” (Contador e Ferreira, 1997: 173), talvez por serem uma banda não negra. Surgem dois EP’s: *Mind Da Gap* (NorteSul/EMI, 1995) e *Flexogravity* (NorteSul, 1996), feito em parceria com a banda de rock Blind Zero. António Contador e Emanuel Ferreira (1997) apontam ainda a Norte os Fullashit e os Reunion of Races; na Covilhã, os Factor Activo; e em Viseu, os First Degree. Todas estas bandas produziam um rap mais de fusão, com influências maioritárias do rock, muito distantes das sonoridades produzidas em Lisboa. A fraca presença das mulheres no rap é colmatada pelo aparecimento das Jamal, mais tarde rebatizadas Djamal.

Além de *Flexogravity* (NorteSul, 1996), 1996 não é um ano marcante no que concerne a edição discográfica ligada ao rap. Todavia, é de referir o início da exportação do rap luso: General D vê o seu primeiro (e, à data, único) álbum editado em França, onde também realiza alguns concertos. Importa também mencionar a 3ª edição do Festival de Vilar de Mouros e a presença de dois nomes do rap lusitano no palco Blitz: Da Weasel e Líderes da Nova Mensagem.

Em 1997, a presença do rap nos meios de comunicação social nacionais volta a ser notada devido ao surgimento de um novo programa de rádio dedicado ao hip hop. Dirigido por Pacman dos Da Weasel e DJ KJB dos Black Company, é emitido na FM Radical (ex-NRJ) e intitula-se “Ataque Verbal”. Aquele que surgiu como um mero programa de rádio, depressa se tornou numa plataforma para uma maior divulgação do estilo musical em questão. Isto porque, nas noites de quinta-feira, “Ataque Verbal” tinha uma extensão no “Johnny Guitar”¹¹ onde eram promovidas “tertúlias para a

¹¹ O “Johnny Guitar” foi um conhecido bar lisboeta fundado por Zé Pedro e Kalú dos Xutos & Pontapés. Tornou-se um marco na música ao vivo portuguesa, tendo recebido mais de 500 concertos entre 1990 e 1994. Inicialmente era associado ao rock, tendo depois abraçado outros géneros musicais. Situava-se na Calçada Marquês de Abrantes, em Lisboa, e encerrou antes do início do Verão de 1997.

divulgação do *freestyle*” (Neves, 2004: 92). O microfone era aberto no palco, e qualquer MC podia mostrar o seu *skill*. Além da atuação dos *rappers*, o espaço também passava os “*hits* rapológicos” (Contador e Ferreira, 1997: 175) em voga na altura. A importância deste bar no *boom* do rap nacional é tanta, que vários *rappers* lhe fazem referência. “God Bless Johnny” dos Da Weasel, é uma homenagem ao bar em questão.

Também Sam The Kid, novamente em “Retrospectiva de Um Amor Profundo” (2006) canta:

*Já criaste fãs, na tuga és popular
Acho que já posso sair e poder ouvir-te num bar
No Johnny Guitar microfone aberto, microfone aborte
Não entro na battle margem sul, margem norte
É ridículo, e toda a gente sabe
Apresentado pela FM Radical
“Ataque Verbal” do Pacman e KJB
Os MC’s iniciação,
Não feches os olhos
Senão o mic sai-te da mão*

A juntar ao furor lançado pelas noites no Johnny Guitar, “surgiram mais tarde o Graffiti Bar, em Cascais (onde se associava de forma particular o rap ao graffiti), o Soul Factory, no Bairro Alto (Lisboa), *jam sessions* no Crechêu, festas de hip hop no Ciclone” (Fernandes, 2010: 68).

1997 é ainda marcado por lançamentos discográficos de peso. Os Da Weasel gravam o seu segundo álbum de estúdio, *3º Capítulo* (EMI/Valentim de Carvalho, 1997) e voltam a ser aclamados pela crítica. O tema “Todagente” é eleito “Canção do Ano” nos Prémios Blitz desse ano, através de votação do público. Ao mesmo tempo, é ainda em 1997 que os Mind Da Gap editam o seu primeiro álbum: *Sem Cerimónias* (NorteSul, 1997), produzido pelo reputado norte-americano Troy Hightower. As femininas Djamal

lançam, igualmente, *Abram Espaço* (BMG, 1997) enquanto os Líderes da Nova Mensagem estreiam *Kom-Tratake* (Vidisco, 1997). Além disso, é ainda neste ano que General D colabora com os franceses 2 Bal 2 Neg. A veia comercial do rap também se acentua: a NorteSul, editora discográfica pertencente ao grupo Valentim de Carvalho, assina contratos com Boss AC e Family.

É por esta altura que começam igualmente a surgir as pioneiras *mixtapes*, responsabilidade do DJ Bomberjack e, mais tarde, de DJ Cruzfader. Miguel Francisco Cadete, no artigo do Público de 18.07.2003, esclarece:

As "mixtapes" de Bomberjack, Assassino, Kronik ou Cruzfader - um brasileiro que tinha chegado de França - começam a agitar outra vez o hip hop, agora remetido para a produção caseira. Surgem então títulos que se vieram a revelar decisivos na viragem então operada e que prepararam o terreno para produções e edições mais sérias como *Subterrânea MCs*, *Reencontro do Vinil*, *Lisboa-Porto* ou *Colisão Ibérica*. (Cadete, 2003)

Surgem novos grupos e *rappers* fruto desta recém aceitação e expansão do rap: "Micro, Sam The Kid, Chullage, Valete, Kilú, Dealema, Matozoo, Guardiões do Movimento Sagrado, entre muitos outros" (Neves, 2004: 92). Em 1999, Sam The Kid lança *Entre(tanto)*, o seu primeiro álbum em que se mostra um rapper autossuficiente e fora do "sistema": a produção é caseira, feita no "4º Mágico"¹² e o lançamento é independente de editoras. Neste álbum de Sam, colaboram outros rappers como Xeg, Sanrise, NBC ou Shaheen.

1.1.4 O HIP HOP NO NOVO MILÉNIO

A entrada em 2000 marca uma nova fase do rap nacional, que se sente de duas formas. Por um lado, há uma maior aceitação do movimento por parte dos que se encontram

¹² "4º Mágico" ou "Quarto Mágico" é a expressão que Sam The Kid utiliza para falar do seu quarto, onde grava e produz os seus temas de forma independente. É uma referência recorrente na sua música: "Mas eu 'tou no quarto mágico então sou tipo mago" (em "Metaforicamente") e "Vou para o quarto mágico fazer magia" (em "O Recado").

fora dele. As rádios passam música do género ao mesmo tempo que lhe dedicam programas, começam a surgir notícias na imprensa sobre o rap, e este torna-se um género musical mediático e mediatizado. Por outro lado, o próprio meio em que o rap se insere é desenvolvido: o mercado expande-se, as vendas de CD's aumentam, aparecem mais MC's, produtores e DJ's, os fãs de rap tornam-se ainda mais fãs e a influência do estilo musical aumenta exponencialmente no panorama musical português. No ano inaugural do novo milénio, DJ Cruzfader lança *Ressurreição*, *mixtape* onde inúmeros rappers colaboram, "num trabalho que une MC's de Norte a Sul" (Neves, 2004: 92).

Sobre(Tudo) (Edel, 2002) de Sam The Kid é lançado também por esta altura, acontecendo o mesmo com *Rapresálias* (Lisafonia, 2001) de Chullage. São dois álbuns que merecem atenção, ou não fossem obra de dois dos músicos mais paradigmáticos e talentosos do rap nacional.

2002 foi um período fértil para Sam The Kid, e são os dois álbuns que lança neste ano que o elevam ao estatuto de "melhor rapper nacional" que muitos lhe apontam. José Mariño, em entrevista ao *Público* a 18 de Julho de 2003¹³, explicita:

Se há uma vedeta do hip hop em Portugal - e vedeta com 30 mil aspas à volta -, ela é o Sam The Kid. Foi primeira página, entrevistado na rádio no mesmo programa que o Presidente da República, e isso já quer dizer alguma coisa. (Cadete, 2003)

Também Rui Miguel Abreu, em entrevista incluída no mesmo artigo do *Público*, defende o porquê de Sam The Kid ser visto como especial:

¹³ A edição de 18 de Julho de 2003 do jornal *Público* continha, no "Suplemento Y", um artigo de fundo sobre os 10 anos do hip hop nacional. O artigo era assinado pelo jornalista Miguel Francisco Cadete, que em 2006 seria nomeado diretor do jornal *Blitz*. [parte do artigo está disponível em <http://www.h2tuga.net/hiphop/hiphop-na-imprensa/artigos-em-geral/1982-reportagem-sobre-hip-hop-portugues.html>; consulta: 17.03.12]

Tem histórias para contar, tem carisma e tem um discurso organizado de uma maneira muito particular. Não sendo um intelectual, consegue dizer coisas profundas. Tem a dose certa de ingenuidade, a dose certa de criatividade e a dose certa de honestidade. Isso tem tocado no subconsciente dos 'media' quando procuram essa tal pureza. Por exemplo, já recebeu convites para todos os festivais de Verão e tem recusado esses convites. Foi convidado para protagonizar uma telenovela e não aceitou também, sendo que tudo isto acontece sem que tenha apoio de qualquer editora. Ainda não há ninguém que possa dizer: “O Sam The Kid é meu artista”. (Cadete, 2003)

Beats Vol I: Amor (Loop Recordings, 2002) comoveu e convenceu, e teve a maior responsabilidade no que diz respeito ao nível de sucesso significativo que Mira viria a ganhar junto do público e da crítica. A razão primordial por ter sido este álbum o catalisador de tal aceitação é o facto de apresentar um hip hop instrumental, onde o papel do MC e das rimas são relegados para segundo plano. Por ser um álbum mais *easy listening*, sem a carga irreverente do rap “tradicional”, conseguiu convencer e conquistar pessoas que não tinham o hábito de ouvir hip hop. Tal é importância desta obra, que irá ser analisada mais detalhadamente no desenvolvimento desta investigação. De referir é o facto de *Beats Vol I: Amor* ser o primeiro registo de Sam The Kid editado pela Loop Recordings, a então recém-criada editora discográfica de Rui Miguel Abreu, um dos maiores impulsionares do hip hop português desde os anos 90 até à atualidade.

Já o rap feito por Chullage nesta altura tem novamente um cariz mais próximo do rap norte-americano, onde se contesta e se promove uma revolução de alguma ordem, enquanto se explora o hip hop a falar sobre si próprio. “O Nosso Movimento”, incluída em *Rapresálias* (Lisafonia/Edel, 2001) com *beat* feito por Sam The Kid e participação das JJ's, é um exemplo claro:

*Sinto o orgulho de
Incitar pequenas revoluções*

*Iludir ilusões, perseguir burlões
impedir violações
Não parar nem desistir
Estou aqui para resistir,
Insistir e persistir
Para alcançar o que há de vir
A nossa luta continua cada vez mais forte
Unida, prevenida, consciente
De que temos que criar
Um movimento auto-suficiente
Proteger a nossa gente*

Chullage, numa entrevista realizada por Bárbara Neves e incluída na sua investigação *A Cultura Hip Hop em Portugal* afirma que:

O primeiro (trabalho) é lançado num momento muito pertinente e é uma espécie de mini-revolução, porque coloca outra vez o rap intervencionista no patamar, não digo no patamar daquilo que tem mais valor comercial, mas no patamar do rap que é ouvido, pois de alguma forma o meu álbum vendeu três mil e tal cópias, mas foram copiadas muitas mais o que deixa a mensagem que se faz música de intervenção com grande impacto nesta indústria discográfica. (Neves, 2004: 118)

Nesse ano, Chullage é nomeado para os Prémios Blitz nas categorias “Álbum do Ano” e “Artista Revelação do Ano”.

Neste espaço temporal, acrescentam-se ainda lançamentos dos “Guardiões do Subsolo, Micro, Fuse, Mind Da Gap com *A Verdade* e o carismático *Patrástoplay no teu Melão*, trabalho de um dos grupos mais antigos do rap português, os Matozoo” (Neves, 2004: 93). *Suspeitos do Costume* dos Mind Da Gap (NorteSul, 2002) é também um dos lançamentos do ano, e comprova a qualidade do rap feito no Norte nacional por este colectivo do Porto. Alguns das faixas que compõem o álbum tornam-se em *hits*

indiscutíveis e enchem a rádio e a televisão. A SIC Radical¹⁴ começa a exibir frequentemente os *videoclips* das duas faixas mais marcantes: “Socializar Por Aí” e “Bazamos ou Ficamos?”¹⁵. Os Mind Da Gap assumem-se aqui como uma das bandas de rap mais promissoras de então.

Em 2002, também o MC Valete disponibiliza o seu primeiro álbum, *Educação Visual* (Horizontal/Kombate, 2002), que seria um bom prognóstico para a sua carreira – que se irá revelar consistente e bem sucedida.

Até aqui, Valete tinha participado em *mixtapes* de alguns produtores nacionais, contando com colaborações regulares com o produtor DJ Bomberjack. Antes disso, tinha criado igualmente em conjunto com os *rappers* Adamastor e Bonús um colectivo chamado “Canal 115”, com quem andou em digressão durante dois anos. Os três MC’s produziram inclusive um tema com o mesmo nome do colectivo, que viria a ser incorporado no segundo álbum de Valete, *Serviço Público* (Horizontal/Footmovin, 2006). Aí explicavam a sua postura no hip hop:

*Para todos consensual RAP tuga dreamteam
Ditadura underground baza se não curtes o regime
É um fluxo de luxo que ofusca o vosso bling bling
Se quiseres que confirme liga o mic e entra no ring*

*Quando 115 grava bro vai tudo pelos ares
É aquele som que a sociedade diz pra tu segregares
É aquele som que a tua dama diz pra tu desligares
É a teoria sonora que manos bombam nos carros*

¹⁴ A SIC Radical foi lançada a 23 de Abril de 2001, tendo como público-alvo adolescentes e jovens adultos. Assumindo-se como “canal alternativo”, a sua programação é diversa e visa sempre a exposição de diferentes perspectivas sobre os mais variados temas. No site da SIC, a casa-mãe, pode ler-se sobre a SIC Radical: “acima de tudo quer que a sua audiência decida por si própria, escolha, critique e defenda os seus próprios ideais”.

¹⁵ O videoclip de “Bazamos ou Ficamos?” com maior número de visualizações no YouTube foi retirado exatamente da emissão televisiva da SIC Radical, como se constata pela presença do logo da estação no canto superior esquerdo do vídeo. [disponível em http://www.youtube.com/watch?v=0M6MVLlIO_E; consulta: 15.03.12]

Titulares do subterrâneo firmes como pilares
Temos bombas nucleares pra esses MC's Populares
Enchem-te de rimas lineares e sons rudimentares
Horizontal rula wacks estão perpendiculares

Aqui se denota uma característica definidora de Valete, que este ainda possui no presente. É patente um fundamentalismo do hip hop *underground* e um certo desprezo pelo *mainstream* produzido pelos "MC's populares".

2003 foi marcado pelo lançamento da compilação *Nação Hip hop – 10 Anos de Hip Hop em Portugal* (EMI/Valentim de Carvalho, 2003), uma "síntese de uma década do trabalho discográfico produzido em contexto nacional" (Fernandes, 2010: 61). Alguns dos artistas tinham ainda carreiras curtas, mas a sua qualidade já era reconhecida. A escolha não foi coincidência, pois com o passar dos anos a maioria dos nomes que integraram a colectânea viriam efetivamente a afirmar-se como os melhores rappers nacionais da atualidade. O alinhamento das faixas era o seguinte:

1. Black Company – Nadar
2. Da Weasel – Todagente
3. Mind Da Gap - Todos Gordos
3. Boss AC - Velhos Tempos
5. General D - Black Magic Woman
6. Sam The Kid - Não Percebes
7. Micro – Respeito
8. Mundo Complexo - Sei Lá
9. Family - Hip Hop Está no Ar
10. Cool Hipnoise - Meu Amigo (MDG Remix)
11. Líderes da Nova Mensagem – Sttop
12. Chullage - Mulher da Minha Vida
13. Ace - Só Posso Ser Eu

14. Fuse - Prémio Nobel
15. Dealema - A Cena Toda
16. D-Mars - Isto é Perigo
17. Valete - Nossos Tempos

2003 foi igualmente o ano de nascimento do programa radiofónico “Nação Hip hop”, comandado por Rui Miguel Abreu na Antena 3.

Em 2004, surgem mais registos de bandas e rappers como “Inspector Mórvido, Khonde e Sinistro, Konpasso, Micro, Conjunto Ngonguenhação, DJ Kronic, NGA, Ofício, PM, Psicótico, Swymmers, Tony MC Dread, Xeg, Tekilla” (Neves, 2004: 94). Foi, efetivamente, um ano com múltiplos lançamentos – não só de álbuns, mas também de compilações e *mixtapes*.

Por esta altura, nota-se uma maturação do movimento, e o hip hop português passa da adolescência para a idade adulta. O rapper Tekilla, entrevistado por Bárbara Neves defende:

A evolução que eu vejo, é que agora o movimento é mais maduro, já não é um rap mais vago, tipo “Não sabe nadar, yo”. Já é algo mais sólido, onde as pessoas abordam temas, com que nós nos deparamos diariamente: drogas, noites, mulheres, sexo, tudo. (Neves, 2004: 137)

Durante toda esta evolução do rap nacional, vão surgindo cada mais editoras discográficas independentes, comandadas por rappers ou por amantes do género. O objectivo é claro: manter uma certa autonomia face ao mercado discográfico, que permita aos artistas do rap nacional a garantia de autenticidade do seu trabalho já que a criação não é feita tendo em conta o lucro e vendas futuras. Em 2002, apareceu a Kombate, formada por alguns elementos bem ativos do hip hop nacional: Chullage, Cruzfader, Valete, Bomberjack e Darkface (Guerreiro, 2003). O objectivo do seu aparecimento foi reunir na mesma editoras produtoras que, no passado, funcionavam

como editoras: Lisofonia (dirigida por Darkface), Encruzilhada, Horizontal (fundada pela *crew* do Canal 115), Dream Flow, Construe-som e Foot Movin' (do DJ Bomberjack). *Educação Visual*, de Valete, foi lançado em 2002 por esta editora e foi o principal responsável pelo aumento de visibilidade desta iniciativa. Gilberto Sacadura, entrevistado por Rita Guerreiro para o Blitz nº 964 de 22/04/2003 esclarece:

Kombate é a junção de várias produtoras de hip hop que já existiam antes, mais ou menos recentes. Eram produtoras independentes, que estavam cada uma no seu canto a fazer as coisas. Decidimos juntar-nos para reunir todo o catálogo e oferecer uma melhor distribuição do hip hop independente em Portugal. A ideia é ter uma maior credibilidade nas lojas, porque o hip hop ainda é um nicho, é uma música contra a qual ainda há muitos preconceitos. (Guerreiro, 2003)

Antes disso, em Dezembro de 2001, tinha já emergido a Loop Recordings. Impulsionada por Rui Miguel Abreu (ex-A&R¹⁶ da NorteSul) e D-Mars (dos Micro), depressa esta se notou a editora independente de referência – muito por culpa do mediatismo de *Beats Vol I: Amor* de Sam The Kid, que editou. A justificação para o nascimento da *label* nesta altura é dada por Rui Miguel Abreu no *Blitz* nº 950 de 14/01/2003, numa entrevista feita por Gonçalo Frota:

O hip hop em Portugal tem funcionado muito por estímulos. Houve um momento depois daquilo a que chamo o ‘mergulho no *underground*’, a seguir ao *Rapública*, em que os projectos começaram a fermentar longe do olhar do público, com outro tipo de preocupações. A partir do momento em que surgiram as primeiras mixtapes, isso foi um estímulo para toda a gente e todos queriam marcar presença nesse novo veículo. Depois alguém percebeu que as mixtapes poderiam chegar ao público e serem distribuídas, e isso levou a que se subisse mais um degrau. Depois, das mixtapes passou-se aos CD-Rs queimados em casa, de produção mais ou menos artesanal, e isto tem andado sempre assim, numa evolução muito lenta mas muito segura. Portanto, não podemos ser idealistas e

¹⁶ A&R significa *Artists & Repertoire*, em português Artistas & Repertório. Numa editora, é a secção que se dedica à pesquisa de novos talentos e ao desenvolvimento artístico dos músicos. É também a divisão responsável pela ligação entre a editora e os artistas.

dizer que o movimento já estava pronto para isto há três ou quatro anos. (Frota, 2003)

Em Maio de 2003, nasce a Matarroa – editora independente do Porto de responsabilidade de Martinêz e Chemega, do colectivo Matoo. Um dos álbuns mais importante que lançou foi *Conhecimento* de Xeg, em 2004. A justificação para o nascimento desta *label* é dada por Martinez em resposta a uma entrevista publicada em Maio de 2006 na edição nº 31 da *Rua de Baixo*:

O mais importante no hip hop, no folclore ou no krautrock é que os artistas consigam criar o seu próprio circuito e estejam envolvidos não só na actividade mais visível (a música em si), como em toda uma série de estruturas que são necessárias criar à sua volta (sejam revistas, lojas, televisões, rádios, *management*, etc). Assim sendo, quando acaba uma moda e chega a próxima recessão, o tombo será mais pequeno e partimos para um novo ciclo a partir de um patamar mais elevado. (Rua de Baixo, 2006)

Também por esta altura surgiu a Edel Records, a que se juntaram outras editoras discográficas especializadas em hip hop. Em 2004, surgiu a Mad Rap, em 2009 a Scoop Records, em 2010 a Headstart Records e em 2011 a No Karma.

1.1.5 CONSOLIDAÇÃO DO MOVIMENTO NA ATUALIDADE

O crescimento do movimento em Portugal entre o início dos anos 1990 e meados dos anos 2000 foi significativo e pautado por momentos marcantes que permitiram a implantação efetiva do género no meio musical nacional. Porém, desde aí que o hip hop está consolidado como movimento amplamente reconhecido e aceite, não havendo já espaço para uma revolução inesperada no meio. Não está tudo feito, mas a evolução foi galopante e permitiu preencher quase todas as lacunas que Portugal ainda detinha em relação à presença deste estilo musical.

Os artistas atrás referenciados continuam a ser os primeiros atores do movimento, embora surjam de tempos a tempos criadores apontados como sucessores do hip hop nacional devido ao seu talento e dedicação a esta arte. Capicua é um bom exemplo, assim como Virtus ou o Deau. Prova disso é o famoso evento “Hip Hop Por Uma Causa”, evento solidário que aconteceu pela segunda vez em Abril de 2013 e que tem por regra a inclusão dos melhores artistas do hip hop nacional no seu alinhamento. Dealema, Sam The Kid, Deau, Capicua, NBC ou Mundo Complexo foram alguns dos artistas presentes. Em Outubro de 2012, aconteceu também o Festival Vicious Hip hop cujo cartaz prova igualmente a permanência dos mesmos artistas como referências. O evento contou com a participação de Mind da Gap, Dealema, Sam The Kid, Deau, NBC e Micro.

Dia 28 de Fevereiro de 2013, aconteceu na FNAC de Alfragide uma tertúlia intitulada “A Cultura Hip Hop em Portugal nos Últimos 15 Anos”. Aí conferenciou-se sobre a evolução do hip hop neste período, numa conversa que reuniu Rui Miguel Abreu, Vanessa Cardoso (jornalista da h2Tuga), NBC (MC), e Nuno Serrão (DJ Kwan) dos Mundo Complexo. As conclusões obtidas espelham uma realidade em que o hip hop ainda não é *mainstream*, tendo porém atingido um lugar de destaque em festivais, na indústria e nos meios de comunicação social. Também a regionalidade do hip hop português já não se verifica; começou em Lisboa, mas expandiu-se a todo o território, de Norte a Sul. Na opinião de Rui Miguel Abreu, os desenvolvimentos tecnológicos permitiram a construção de um hip hop bem produzido, embora menos autocrítico. Também a primazia agora dada à imagem é referida: se antigamente se gravavam discos e os videoclips eram praticamente inexistentes, hoje em dia privilegia-se esta componente visual de divulgação.

De referir é o nascimento, em Setembro de 2012, da primeira produtora nacional inteiramente dedicada ao hip hop e à cultura urbana: a Vicious Events, com sede no Porto. A presença nos media continua a privilegiar o movimento. “Rimas e Batidas”, programa da Antena 3 onde Rui Miguel Abreu “procura as coordenadas para o hip hop”, expondo a narrativa passada, presente e futura do género em Portugal. Em 2006,

também a SIC Radical recebeu “*Beat Box*”, programa dirigido por José Mariño que abordava a temática do hip hop nacional e internacional.

Outro dado significativo prende-se com a crescente presença das mulheres no rap. Num artigo de Janeiro de 2012 do P3, intitulado “O hip hop “tuga” está a mudar? A culpa (também) é delas”, fala-nos de Honey e Violet, as irmãs que juntas formam as A.M.O.R. Também Blaya e Da Chick são referidas. Um dos destaques recai igualmente sobre Dama Bete, considerada a primeira MC feminina que editou em 2008 o seu primeiro registo, *De Igual para Igual*. A artista testemunha esta mudança: “fala de uma ‘onda nova’ em Portugal, que está ‘a ter a aceitação das mulheres’ e não dos MC homens.”

CAPÍTULO 2

APROPRIAÇÃO CULTURAL

2.1 DEFINIÇÃO E EVOLUÇÃO DO CONCEITO

A apropriação no contexto artístico e cultural é uma temática exaustivamente abordada que, por conseguinte, despoletou e ainda despoleta inúmeras concepções – porém, estas são invariavelmente convergentes. Para Sturken e Cartwright, a apropriação define-se tradicionalmente como o processo de tirar algo de alguém sem o consentimento deste. Nesta acepção, “apropriar é, em essência, roubar”¹⁷ (Sturken e Cartwright, 2001: 59). As autoras especificam e definem igualmente o conceito de apropriação cultural como “o processo de pedir emprestado e modificar o significado de produtos culturais, *slogans*, imagens ou elementos de moda”¹⁸ (Sturken e Cartwright, 2001: 59). Já Susana Lourenço Marques descreve a apropriação na sua acepção cultural e artística como:

uma forma específica de cópia, pois não pressupõe apenas a repetição modelar do mesmo, mas a consciência e identificação de um referente existente que se utiliza e (re)significa num outro contexto, deslocado do inicial mas com traços da sua presença. (2007: 16)

¹⁷ Tradução livre da autora, do original: “To appropriate is, in essence, to steal.”

¹⁸ Tradução livre da autora, do original: “Cultural appropriation is the process of ‘borrowing’ and changing the meaning of cultural products, slogans, images, or elements of fashion.”

Marcus Boon (2007) refere que a palavra apropriação representa o ato de retirar algo e fazê-lo ou afirmá-lo como seu, ou utilizando-o como se pertencesse a si mesmo. Este significado envolve frequentemente o ato de utilizar algo que pertence indubitavelmente a outra pessoa, no sentido em que se reclama algo que já foi reivindicado por alguém¹⁹. Arthur C. Danto, no ensaio “Modern, Postmodern, and Contemporary” (1992) relaciona ainda a apropriação com a capacidade de questionamento do meio dentro do próprio meio.

É inegável que a apropriação cultural é um processo constante e presente, que contamina a produção artística contemporânea. Por essa razão, “o mundo das imagens consiste hoje numa imensa variedade de *remakes*, cópias, paródias, réplicas e reproduções”²⁰ (Sturken e Cartwright, 2001: 259-260). Embora aqui a referência diga respeito aos anos 2000, já no passado esta concepção de apropriação estava presente. Sturken e Cartwright (2001: 261) afirmam mesmo que “[a] noção de que provavelmente nada novo pode ser feito (...) é um aspecto fundamental da arte pós-moderna”²¹. É por essa razão que “a noção de progresso tão fundamental para o modernismo morre uma morte retumbante no desrespeito estudado do pós-modernismo pelo novo”²² (id., 2001: 260), já que nessa era se explora exaustivamente a apropriação, referência e citação de conteúdos pré-existentes ao invés da criação de novos objetos artísticos originais na forma e/ou conteúdo.

Importa referir que, historicamente, não foi somente no pós-modernismo que a apropriação começou a ser explorada no âmbito da criação artística. Walter Benjamin

¹⁹ Tradução livre da autora, do original: “(T)aking something and making or claiming it as one’s own, or using it as if it was one’s own. (...) Appropriation, according to the first definition, often involves taking something that arguably belongs to someone else. There is the sense of seizing, of making a claim on something that has already been claimed by someone else”.

²⁰ Tradução livre da autora, do original: “The world of images today consists of a huge variety of remakes, copies, parodies, replicas, and reproductions”.

²¹ Tradução livre da autora, do original: “The notion that perhaps nothing new can be made (...) is a fundamental aspect of postmodern art.”

²² Tradução livre da autora, do original: “The notion of progress so fundamental to modernism dies a resounding death in postmodernism’s studied disregard for the new.”

refere inclusive que “por princípio a obra de arte sempre foi reprodutível” (1992: 75). Já desde 1912, com as colagens dos pintores cubistas e de criadores como Picasso e Braque, existia a incorporação de objetos exteriores ao mundo da arte nas obras artísticas; o Cubismo Sintético²³ é o expoente máximo dessa realidade e a obra de Picasso *Still-Life with Chair Caning* (1912) um dos primeiros exemplos.

Todavia, é a partir de Marcel Duchamp e do *readymade* que o termo apropriação é elevado a ferramenta artística amplamente reconhecida. Archer (2002) aponta *Bicycle Wheel* (1913) como a primeira obra de Duchamp a apropriar-se de objetos quotidianos e massificados e a conferir-lhes o estatuto de arte. Porém o ponto de viragem foi *Fountain* (1917): dá-se a apropriação explícita do território do quotidiano para a arte, e vice-versa. Lourenço Marques atribui à formulação de *readymade* do artista francês uma importância pioneira no que diz respeito à alteração dos fundamentos da obra: é em Duchamp que começa o questionamento da “noção e (do) lugar aparentemente estável da obra de arte” (2007: 136). A obra de Duchamp *L.H.O.O.Q.* (1919) surge como um meta-registo em que a arte fala e produz sobre si própria. Há a apropriação de um dos maiores ícones visuais da história da arte e posterior subversão, para que a obra passe a falar já de uma outra coisa. Começa aqui a negação do paradigma de virtuosismo do artista como criador que se inspira e, simplesmente, faz a obra acontecer. Questiona-se, igualmente, a noção de autoria. Duchamp não cria *per se* um objecto artístico, apropria-se antes de produção alheia, alterando-a e chamando-lhe sua. Será aqui, talvez, o início da cultura de remistura.

O Surrealismo²⁴ também usou a apropriação como ferramenta de criação, algo observável nas colagens que tanto caracterizam este movimento. Adamowicz afirma

²³ O Cubismo Sintético, considerado a última fase do cubismo (1912-1920's), caracterizou-se por um aumento do uso de cor e de formas decorativas, conjuntamente com a incorporação de diversos materiais e texturas na tela. Jornais, laminados de madeira ou areia são exemplos de matérias-primas utilizadas.

²⁴ O movimento surrealista surgiu na década de 20, em Paris, fortemente impulsionado pelo poeta André Breton. Uma das suas grandes influências foram as teorias psicanalíticas de Freud, já que o Surrealismo promovia o papel do subconsciente na criação artística.

que as colagens surrealistas são “um acto criativo de *détournement*”²⁵, através da manipulação subversiva e transformação criativa de elementos *ready-made*”²⁶ (Adamowicz, 2005: 17). Outro exemplo que espelha bem esta realidade é *Lobster Telephone* (1936) de Salvador Dalí.

Como se explicita, o uso da apropriação como ferramenta de criação ocorre já desde o início do século XX mas é com a Pop Art que este processo criativo ganha visibilidade e, até, autonomia. A Pop Art começa a desenhar-se em 1952, tal como nos diz José-Augusto França, quando um grupo de artistas independentes (o “Independent Group”²⁷) começa a interessar-se por uma “imagística popular e urbana, informada pelos usos da publicidade” (França, 1987: 407). A exposição “This is Tomorrow” (1956) foi o ponto de partida para o desenvolvimento da Pop Art em Inglaterra e surge no seu contexto a primeira definição desta corrente artística, cunhada por Richard Hamilton em 1957: “Popular (concebida para uma audiência de massas); Transitória (solução a curto prazo); Prescindível (facilmente esquecida); *Low Cost*; Produzida em Massa; Jovem (destinada à Juventude); Espirituosa; Sexy; Enigmática; Glamorosa; e Grande Negócio”²⁸.

Na década do Expressionismo Abstracto, a Pop surge como uma espécie de neodadaísmo, pela proximidade entre a obra de arte e o objecto vulgar, na “[...] atração pelo gesto pictórico violento, juntamente com elementos figurativos e realísticos”

²⁵ *Détournement* é uma técnica desenvolvida nos anos 50 pela Letterist International, um coletivo francês de artistas e teóricos fundado por Guy Debord. Pode ser definida como a reutilização de elementos pré-existent (artísticos, culturais, provenientes dos media) numa nova criação. Essa reutilização implica uma subversão da mensagem original do elemento utilizado, numa crítica aos valores culturais e estéticos em vigor.

²⁶ Tradução livre da autora, do original: “[...] a creative act of *détournement*, through the subversive manipulation and creative transformation of ready-made elements [...]”

²⁷ O Independent Group agregou um grupo de artistas ingleses, que se conheceram no Institute of Contemporary Arts em Londres, entre 1952-55. Lawrence Alloway é apontado como líder da estrutura. O objectivo foi o questionamento da abordagem modernista à cultura, elevando a ideia de “cultura de massas”. Tem um forte ligação com a Pop Art, já que um dos seus membros, Richard Hamilton, cunhou a primeira definição da então “nova arte”.

²⁸ Tradução livre da autora, do original: “Popular (designed for a mass audience); Transient (short term solution); Expendable (easily forgotten); Low Cost; Mass Produced; Young (aimed at Youth); Witty; Sexy; Gimmicky; Glamorous; and Big Business”

(Marrucchi e Belcari, 2006: 93). Porém, não representa um movimento anti-arte, ou anti-qualquer coisa, mas antes uma expressão de um todo. A realidade não era mais “representada” mas escolhida e “apresentada” através dos códigos de reprodução mediática da imagem: a banda desenhada, a fotografia, o cartaz publicitário, a revista ilustrada. A Pop demonstrava uma soberana indiferença relativamente ao que era representado, considerando a revolução mediática parte do contexto histórico e cultural. Sem veia crítica, a estética Pop era “massificada, transitória, fácil, em série, engenhosa, sexy, sugestiva e comercial” (Marrucchi e Belcari, 2006: 112) e, ao contrário do Dadaísmo “[...] não é motivada por qualquer desespero ou repulsa como matéria-prima [...]. A Arte Pop também não compartilha da atitude agressiva do Dadaísmo em relação aos valores estabelecidos da arte moderna. Assim, não é em si ‘antimoderna’, mas ‘pós-moderna’” (id., 2006: 117).

É em Inglaterra que surge o primeiro ramo da Pop, sancionado pelo artista britânico Richard Hamilton, na já referida exposição “This is Tomorrow” (1956), com a colagem intitulada *Just what is it that makes today’s homes so different, so appealing?* (1956). A obra apresenta um apartamento hiper-mobilado, com vista para a publicidade a um filme, onde figura um homem musculado a segurar um chupa-chupa gigantesco com uma inscrição a dizer “Pop” e uma mulher semi-nua, numa posição sexy, uma televisão e um gravador, um emblema da Ford e uma lata de presunto. É a “estilização da vida” (*stylization of life*) e consequente “esteticização da realidade” (*aestheticization of reality*)²⁹.

O debate teórico à volta da possível crítica veiculada pela arte Pop ao imaginário dos mass media parece ter sido amplamente promovido pela associação à ideia de “cultura popular”. No entanto, a ideia da cultura popular aqui entendida não é nem o resultado das tradições culturais nem um exaltar das classes populares. É um produto da crescente industrialização das sociedades ocidentais, responsável pelas suas estruturas e mecanismos, e, que na perspectiva crítica defendida por Max Horkheimer

²⁹ Estas noções foram cunhadas por Mike Featherstone em 1987, no ensaio “Lifestyle and Consumer Culture”. Serão posteriormente usadas neste estudo para explicarem o nascimento do hip hop, citando Teresa Fradique (2002) que os emprega nesse contexto musical específico.

e Theodor W. Adorno: “[...] representava um instrumento de subtil opressão nas mãos daqueles que possuíam e administravam o poder económico e político” (Honnef, 2004: 20). Contudo, a análise das obras dos artistas não revela esse sentido crítico mas a escolha de um conteúdo ou segmento da cultura popular visual, submetendo-o a variações. Porém, ainda que sem uma pretensão crítica, os toques frios e impessoais transmitem cinismo, ironia e provocação e estão indubitavelmente presentes nas obras dos artistas ingleses Peter Blake, Richard Smith, Derek Boshier, Patrick Caulfield, David Hockney, Allen Jones e Peter Philips e, também, na dos americanos Oldenburg, Lichtenstein, Rosenquist, Wesselmann e Warhol.

Krauss sumariza, garantindo que “[os] artistas Pop trabalhavam com imagens já altamente difundidas, como fotos de artistas de cinema ou imagens de histórias em quadrinhos [...]” (1998: 298). Adquirem, assim, uma postura similar à dos *remixers* contemporâneos: “aquelas pessoas que pedem emprestado o trabalho de outros e os rearranjam para servir a si próprios” (Egenes, 2010: 1). Porém a inspiração não era só o trabalho alheio, eram o quotidiano e a vida real.

À ideia de sobreposição, repetição, escalas desproporcionais, cores garridas e materiais diversos, existe uma associação à técnica de colagem, na medida em que foi introduzida ao nível das Belas-Artes, pela Pop Art. Segundo Karl Ruhrberg a colagem, enquanto técnica, revela três coisas: “[...] primeira: um misto de fascínio e de ironia em relação aos símbolos da riqueza e da abundância da América; segunda: o significado da colagem como uma técnica típica da Pop, derivada da prática cubista, dadaísta e surrealista; terceira: a inteligência e a sofisticação de uma composição repleta de alusões e de ambiguidades” (2005: 303). No entanto, a principal influência na Pop Art seria a de Marcel Duchamp. Duchamp foi a primeira pessoa a expor objetos correntes no contexto das galerias e dos museus, e a Pop Art “[...] não só tornou assuntos triviais merecedores de tratamento estético e – em especial na América – os monumentalizou através do artifício da ampliação, como foi também, de maneira crítica e inteligente, reflectindo cada vez mais os ícones da cultura de massas” (Ibid., 2005: 303).

Krauss afirma também que a arte pop devido à tendência de “empregar elementos extraídos do universo comercial [tem] um interesse recém-despertado pelo *readymade* duchampiano” (1998: 298). No seguimento desta ideia, Lourenço Marques aponta que “Andy Warhol (...) dá continuidade à proposta do *readymade*, reinventando-o de forma compulsiva e intersetando abruptamente o universo da arte com o da indústria da cultura” (2007: 16). Nesta reinvenção reside um ponto de distanciamento entre Duchamp e Warhol: embora trabalhem ambos a noção de *readymade*, a forma como a encaram não converge totalmente.

A proposta de Marcel Duchamp passa por escolher objetos já existentes, que ganham o estatuto de obra simplesmente através do seu posterior posicionamento, junção com outros objetos ou assinatura do artista. Em relação a *Fountain*, Krauss escreve que esta não foi feita pelo artista francês, “mas apenas seleccionada por ele” (1998: 311). Nessa perspectiva, e já que o criador do objecto e o artista são indivíduos distintos, exclui-se a possibilidade de o urinol ser uma “exteriorização do estado ou estados de espírito do artista ao produzir a obra” (id., 1998: 312). Numa entrevista que Duchamp deu a Arturo Schwarz nos anos 1960, é dito ainda que *Bicycle Wheel* está pouco relacionada com a noção de *readymade*, tendo sido “produzida” como consequência de um acaso, oportunidade (“*le hasard*”). Noutra entrevista dada a Pierre Cabanne a ideia é novamente reforçada, já que Duchamp afirma não ter tido nenhuma razão especial para trabalhar tal objecto, nem nenhuma intenção de o mostrar ou de que ele descrevesse alguma coisa. Quando questionado sobre o *readymade*, o próprio artista afirma que este é “uma obra de arte criada não por obra da mão ou habilidade do artista mas antes pelo seu cérebro e a sua vontade” (Tomkins, 1999: 176).

A posição de Andy Warhol em relação ao termo *readymade* difere, já que o objetivo não é elevar o objeto ou imagem utilizados mas sim valorizar o processo de repetição desse objeto/imagem já existente; este uso da repetição é um dos factores mais interessantes do seu trabalho. A obra *200 Campbell's Soup Cans* (1962) evidencia bem este ponto, já que é a maior tela do artista composta unicamente por pinturas da lata de sopa Campbell: são 10 filas e 20 colunas formadas por inúmeros sabores da famosa sopa.

Além de ser uma representação exata de um objecto facilmente adquirido num supermercado, conferindo à obra uma temática por conseguinte banal, ainda houve a sua repetição exaustiva para sublinhar a mundanidade da pintura. As inúmeras repetições de imagens de Marilyn Monroe ou Elvis Presley nas suas obras também denunciam esta realidade, mas no sentido oposto. Não é um objeto banal que é repetido e elevado a arte; é a imagem de uma celebridade tida como inigualável e superior, que é repetida e distorcida, perdendo o seu estatuto de entidade uma através do desmembramento da sua identidade visual. O uso da repetição desafia não só a noção de *high art*, mas também eleva o carácter mundano das experiências da nossa vida: é a “iconografia do quotidiano e do universo industrial” (Lourenço Marques, 2007: 192). *Brillo Boxes* (1964) é outra obra a apontar. Com uma componente escultórica, era constituída por réplicas em larga escala da embalagem de um produto de limpeza ubíquo. Susana Lourenço Marques, referindo-se ao ensaio *Beyond The Brillo Box* de Arthur C. Danto (1992), esclarece categoricamente qual a contribuição da Pop Art no universo artístico: “o que (esta) introduz é a esteticização do quotidiano e a eliminação das fronteiras que indistinguem o objecto artístico pela coincidência das propostas de significação que ambas as esferas cruzam” (2007: 189).

Michael Archer (2002) expõe a problemática representativa do questionamento geral em relação à Pop art. Esta pode ser colocada nos seguintes termos: “será que a Pop art contribuiu com algo novo, seja em termos de forma ou conteúdo?”³⁰ (Archer, 2002: 15) Os que negavam a originalidade desta corrente artística afirmavam que não parecia haver inovação no que concerne a forma que não tivesse já sido experimentada por Jasper Johns ou pelo expressionismo abstracto.

Porém, tendo em conta todos os elementos supracitados a resposta a esta pergunta tem um carácter optimista. A Pop Art teve uma contribuição efetiva para a história da arte e cabe-lhe o papel importante de ter permitido uma “estilização da vida” e “esteticização da realidade” em que o dia-a-dia passa a surgir em telas, fotografias,

³⁰ Tradução e adaptação livres da autora, do original: “The ensuing discussion, representative of the general questioning of this new art, concentrated on whether Pop had contributed something new in terms of either form or content.”

filmes. Mais importante, a realidade quotidiana passa também a surgir em museus e galerias. Prova de que a Pop art é maioritariamente uma criação original e não uma mera reutilização de conteúdos já existentes é o facto de ela própria se ter tornado alvo de apropriação: considerada a pioneira desta prática, Elaine Sturtevant começou na década de 1960 a reproduzir os trabalhos de contemporâneos seus como “Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Jasper Johns, Frank Stella e Andy Warhol” (Irvin, 2005: 3).

É no seguimento dos eventos referidos anteriormente que surge o movimento apropriacionista, preconizado por artistas no final da década de 1970 e durante a década de 1980. Aqui a cópia é cunhada com o estatuto de reinterpretação e até reinvenção da obra original. É o questionamento do poder e do lugar supostamente intocável da arte, num “acto contínuo de apagamento do referente apropriado” (Lourenço Marques, 2001: 217). Sherrie Levine é uma artista marcante neste contexto visto que, a partir dos anos 1970, começou a fotografar fotografias de autores reconhecidos, apresentando-as posteriormente como criação sua. Todavia, Levine assume essa apropriação, já que “os seus títulos mostram uma arte em segunda mão” (Gomes, 2008: 6). A exposição “After Walker Evans” (1980) é exemplificativa, no título e no conteúdo: a mostra consistia em fotografias famosas de Walker Evans, refotografadas por Levine de um catálogo de uma exposição do próprio Evans e apresentadas ao público sem qualquer alteração ao original. Polémico, mas é indubitável que questiona “os mitos da originalidade do artista e do carácter único da obra de arte” (Foster, 2002: 93).

A partir deste momento, a que se junta o advento posterior dos novos media, a apropriação cultural e artística torna-se estratégia criativa comum; o que acarreta também um questionamento intensivo da noção de obra de arte e do virtuosismo do artista. Com a libertação dos cânones, pode-se procurar inspiração e referentes em qualquer lugar. A arte passa agora a poder citar qualquer período artístico, e a usar referências de qualquer âmbito. Além disso, já não tem de se limitar a ser uma “bela arte” ou *high art*, podendo adoptar as técnicas, materiais ou assuntos que pretender. A

originalidade, ou a novidade, já não serve como critério de avaliação da obra já que isso não importa mais; tudo já foi feito e inventado. O que importa agora é retirar fragmentos e inspirações do que já existe e recombina-los em formas e conteúdos que signifiquem e simbolizem outra coisa já.

Somente com toda a evolução artística atrás referida, principiada no início do século XX, foi possível dar azo à cultura de remix, onde as variantes e usos vários da obra original são tidos como válidos artisticamente. Faz-se jus à cultura pós-moderna e consagraram-se a citação, a cópia, o *pastiche*, a imitação ou a duplicação. Mais do que isso, possibilita-se o advento de novas ferramentas que enriquecem o meio artístico contemporâneo: a técnica de *sampling* é um dos exemplos nucleares, e a sua articulação com o hip hop é paradigmática. Miguel Cardona, produtor musical, corrobora e justifica toda a evolução atrás mencionada:

As pessoas que eu conheço que fazem sampling estão num espírito artístico que tem a ver com a geração em que crescemos, já que, quer a gente queira quer não, fomos influenciados por trabalhos como os de Warhol, pela Pop Art... O facto de nós vivermos num mundo onde impera a produção em série, onde crescemos acompanhados por marcas, onde há uma série de coisas que se repetem, tem muito a ver com o interesse que nós temos em pegar numa coisa que é igual a outra e transformar aquilo numa coisa diferente. E isto é feito com um espírito artístico! (Gaspar, 2003)

2.2 DA CULTURA DE REMIX AO SAMPLING

James O. Young refere o facto de a apropriação cultural ser um termo aplicável a atividade muito diversas. É certo que “todos os atos de apropriação envolvem o acto de retirar, mas o tipo de coisas que podem ser retiradas, mesmo que nos limitemos às artes, são muito diversas”³¹ (Young, 2010: 5).

³¹ Tradução livre da autora, do original: “All acts of appropriation involve taking, but the sort of things that can be taken, even if we limit ourselves to the arts, are quite diverse.”

Por faltar delimitação do conceito, o autor definiu ainda categorias diferentes de atividades reconhecidas como atos de apropriação cultural: *object appropriation*³², *content appropriation*³³ e *subject appropriation*³⁴.

No prolongamento da ideia de Young, e embora à primeira vista pareça haver uma distinção entre apropriação cultural e cultura de remix, estas noções aproximaram-se no século XXI, muito devido ao facto de o termo apropriação ser agora extensível a áreas artísticas “muito diversas”. Será esta aproximação que justifica a abordagem investigativa da técnica de sampling que se desenvolve nesta dissertação.

A cultura de remix é indubitavelmente uma realidade da atualidade. Manovich (2007) sintetiza esta ideia ao dizer que atualmente, a maioria das áreas culturais e de *lifestyle* – música, moda, design, arte, aplicações web, etc. – são governadas por remixes, fusões, colagens ou *mashups*. Definindo o remix historicamente, este tornou-se uma prática comum através da introdução da mistura multi-pista (*multi-track mixers*). Com estes, todos os elementos de uma música – vozes, guitarras, etc. – estavam disponíveis para serem manipulados em separado, tornando-se assim possível o remix.

³² A *object appropriation* é considerada a apropriação de obras de arte tangíveis. Ocorre quando a posse de uma obra de arte tangível (como uma escultura ou pintura) é transferida de membros de uma cultura para membros de outra cultura. O exemplo dado é a remoção dos frisos do Partenon por Lord Elgin, levados posteriormente para o Museu Britânico.

³³ *Content appropriation* é definida como a apropriação de conteúdos intangíveis, como uma composição musical, história ou poema. Nas palavras do autor, “quando este tipo de apropriação ocorre, um artista faz uma reutilização significativa de uma ideia expressa primeiramente no trabalho de um artista proveniente de outra cultura” (Young, 2010: 6). Dentro desta categoria, pode ainda ser referida a *style appropriation* onde os artistas produzem trabalho com elementos estilísticos comuns a outras produções de outras culturas. Músicos que não fazem parte da cultura afro-americana mas que compõem músicas de jazz ou blues são apontados como exemplos. Ainda ligada à *style appropriation*, há também a *motif appropriation*, que acontece quando criadores são influenciados pela arte de uma cultura sem ser a sua, porém sem criarem trabalhos do mesmo estilo. Picasso é apontado como autor desta forma de expressão, já que utilizou ideias e motivos de escultores do Oeste africano para a sua obra *Les Femmes d'Alger* (1907), sem seguir o género a nível estético;

³⁴ A *subject appropriation* difere das outras categorias no sentido em que não envolve o retirar de algo produzido no contexto de outra cultura. Em vez disso, engloba a representação de uma cultura por membros de outra. A obra *Kim*, de Kipling, é exemplificativa desta tipologia. Apelidada também de *voice appropriation*, o autor define-a quando alguém exterior a uma cultura apresenta as vidas e sensibilidades de membros integrantes dessa mesma cultura; uma estância paradigmática é quando um *outsider* representa as vidas dos *insiders* na primeira pessoa.

Lev Manovich (2007) explicita este processo quando diz que no virar do século XX, o termo “remix” começou a ser aplicado a outros meios além da música: projetos visuais, software ou textos literários são alguns dos exemplos dados pelo autor. Manovich apelida esta transformação de inevitável e questiona-se sobre o porquê de não ter acontecido mais cedo, já que para ele “a música electrónica e o software servem como os dois reservatórios principais de novas metáforas para o resto da cultura atual”³⁵ (2007: 3). Embora haja esta expansão do termo, a percepção difere consoante o meio analisado; aqui reside um dos paradoxos mais interessantes. No âmbito da música comercial, o ato de remixar é aceite e, até, impulsionado. O exemplo dado é um site³⁶, entretanto desativado, onde os utilizadores eram incentivados a remisturar canções da Madonna. Porém, noutras áreas da cultura, o *remixing* tem necessariamente uma carga negativa, ligado ao roubo de propriedade intelectual e à violação dos direitos de autor. Manovich conclui que “enquanto realizadores, artistas visuais, fotógrafos, arquitetos e web designers remixam de forma rotineira trabalhos já existentes, isto não é admitido abertamente, e não existem termos próprios para descrever estas práticas que sejam equivalentes ao remixing na música”³⁷ (ibid., 2007: 3).

Porém, é o conceito de apropriação que serve muitas vezes para catalogar estas práticas, nas tais áreas não-musicais. A introdução do termo surge em primeiro lugar no início da década de 1980 com fotógrafos nova-iorquinos ligados ao pós-modernismo. O seu mote era reinterpretar e reutilizar fotografias já existentes de outros criadores; Sherrie Levine, Richard Prince ou Barbara Kruger são alguns dos exemplos mais conhecidos. Porém, mesmo com o advento desta “arte de apropriação”, o termo “apropriar” nunca alcançou uma aceção tão vasta como o termo “remixar”. Manovich

³⁵ Tradução livre da autora, do original: “Since, in my view, electronic music and software serve as the two key reservoirs of new metaphors for the rest of culture today [...]”

³⁶ O site estava disponível em <http://madonna.acidplanet.com/default.asp?subsection=madonna>

³⁷ Tradução livre da autora, do original: “So while filmmakers, visual artists, photographers, architects and Web designers routinely remix already existing works, this is not openly admitted, and no proper terms equivalent to remixing in music exist to describe these practices.”

afirma inclusive que, em oposição a “remix”, o termo apropriação nunca se descolou do contexto de arte onde foi cunhado. A opinião do autor é a de que *remixing* é um termo melhor e mais adequado, já que sugere uma reutilização e reorganização sistemáticas de uma fonte, um significado que “apropriação” não contém. Todavia, e aqui se esclarece um ponto de distanciamento entre os dois conceitos, os artistas da apropriação dos anos 1980 limitavam-se a copiar imagens já existentes em vez de as remixarem. Já Duchamp e a obra *Fountain* também não se aproximam da ideia de remixar; deu-se simplesmente uma transferência de um objecto de uma esfera quotidiana para uma esfera artística e é aqui que reside o seu valor.

Outro termo também utilizado, que Manovich prontamente distancia da noção de remix é *quoting*. Se remixar significa um rearranjo sistemático de um texto, *quoting* refere-se somente à inserção de fragmentos de um texto antigo num texto novo. Daqui se conclui que *quoting* não é um precedente histórico de *remixing*; contudo, pode ser um antecessor da prática que este estudo pretende analisar, cuja execução só foi possível devido ao desenvolvimento digital e tecnológico: o sampling.

O crítico de música Andre Goodwin, citado por Manovich (2007), define sampling como “o uso irrestrito de gravação de som digital como um elemento central de composição”³⁸. Manovich frisa, posteriormente, que com a tecnologia de samplagem, as práticas de montagem e colagem centrais na cultura do século XX, tornaram-se industrializadas; porém, há que ter em conta que a aplicação de termos antigos a estas novas realidades pode potenciar a desconsideração de características particulares que agora se denotam nas noções emergentes. Recorrendo à terminologia perpetuada por Barthes (1977), Manovich define que, enquanto que as colagens modernistas permitiam um “choque” de elementos, esta samplagem possibilitada pelo advento de novos meios tecnológicos permite agora uma “mistura” de diferentes conteúdos.

³⁸ Tradução livre da autora, do original: “[T]he uninhibited use of digital sound recording as a central element of composition. Sampling thus becomes an aesthetic programme.”

Traçando as origens da técnica de samplagem, podemos afirmar que o seu início reside na música concreta, já que esta engloba a manipulação física de fitas magnéticas ou discos de vinil no final dos anos 1960. Explorando igualmente a definição deste tipo de música, encontramos explicação para a sua posição como elemento originário do sampling. A música concreta (em francês, *musique concrète*) é uma forma de música electroacústica desenvolvida em finais dos anos 1940 por Pierre Schaeffer, onde a produção é feita com recurso à edição de áudio aliada à utilização de gravações de sons naturais e/ou industriais (Hodgkinson, 1986)³⁹. Diliberto (2005) argumenta que “quando os sintetizadores eram um brilho na imaginação de Varese e Cage e mais ou menos no mesmo momento em que Eno formou o seu primeiro gorgolejo infantil, Pierre Schaeffer e Pierre Henry (...) estavam a transformar o mundo do som”⁴⁰. Porém, o hip hop foi concretamente o primeiro género musical baseado na arte do sampling.

O hip hop começou no início dos anos 1970 como uma “DJ-driven artform” (Lynskey, 2013), que depressa ascendeu dos clubes noturnos para os estúdios de gravação. A natureza primitiva dos samples iniciais forçou os produtores a utilizarem baterias programadas de forma mais rígida (verificável nos singles primordiais dos Run-DMC ou dos Beastie Boys), em vez de serem usados *breakbeats* mais fluídos. Todavia, o lançamento de samplers como o E-mu SP-1200 e o Akai MPC60, no final dos anos 1980, revolucionou a produção e permitiu a repescagem da coleção de discos. “Álbuns como *3 Feet High and Rising* dos De La Soul e *Paul’s Boutique* dos Beastie Boys trabalharam dezenas de samples em colagens de complexidade psicadélica”⁴¹ (Lynskey, 2013). Também os Public Enemy, no *hit* de 1989 “Fight the Power”, afirmaram ter usado tantos samples com origens diferentes que não conseguiram posteriormente identificá-las todas. A nível da técnica de samplagem utilizada por DJ’s, DJ Kool Herc é

³⁹ Entrevista com Pierre Schaeffer realizada por Tim Hodgkinson com data de 2 de Maio de 1986, disponível em <http://www.timhodgkinson.co.uk/schaeffer.pdf> [consulta: 22.05.13]

⁴⁰ Tradução livre da autora, do original: “[...] when synthesizers were a twinkle in the imagination of Varese and Cage and at about the same moment that Eno formed his first infant gurgles, Pierre Schaeffer and Pierre Henry (pronounced: Ahn-ree) were transmuting the world of sound”.

⁴¹ Tradução livre da autora, do original: “Albums such as De La Soul’s *3 Feet High and Rising* and the Beastie Boys’ *Paul’s Boutique* worked dozens of samples into collages of psychedelic complexity”.

considerado pioneiro e outros, como o DJ Grandmaster Flash, cimentaram e aperfeiçoaram o procedimento: a mudança de velocidade das *turntables* e a rotação manual dos discos de vinil são alguns exemplos dos desenvolvimentos concretizados. Também Boon (2007) aponta as origens do sampling na “tradição diaspórica africana”, que pode ser encontrada exatamente na mistura de *breaks* feitas pelos DJ’s do hip hop que utilizavam o uso de colagem e modificação do reggae jamaicano. As remisturas do DJ Grandmaster Flash durante a década de 1970 são igualmente referidas neste contexto.

Eduardo Navas, investigador da cultura de remix, afirma que a técnica de samplagem começou a ser recorrente na primeira década do século XXI. Nessa altura, o “sampling é praticado na cultura dos novos media quando os utilizadores de software, incluindo profissionais da indústria criativa bem como os consumidores médios, aplicam *cut/copy & paste*”⁴². Para este autor, o *cut/copy & paste* é uma forma trivial de sampling, com implicações fundamentais no desenvolvimento da noção moderna de remix – que, por sua vez, deriva do modelo de remixes musicais produzidos no final dos anos 1960 e início dos anos 1970 em Nova Iorque, com raízes na música jamaicana. Navas alonga-se ainda sobre a questão dos *mashups*, que refere terem tido origem nos *megamixes*⁴³ e que são, por definição, uma técnica de justaposição de duas ou mais músicas existentes.

Navas (2007) identifica ainda uma obra fulcral na história do sampling: é *The Grey Album* (2004) de Danger Mouse, um álbum-*mashup* da versão *a cappella** do *Black Album* (2003) de Jay-Z conjugado com secções cuidadosamente seleccionadas do *White Album* (1968) dos Beatles. Não é só na técnica que este registo inova; por ter sido

⁴² Tradução livre da autora, do original: “During the first decade of the twenty-first century, sampling is practiced in new media culture when any software users including creative industry professionals as well as average consumers apply cut/copy & paste [...]”

⁴³ Um *megamix* é uma extensão de uma canção *medley*. O que os separa é o facto de o *medley* ser, por norma, tocado apenas por uma banda, sendo o intuito a reprodução de um *set* de canções em sequência que pretende entusiasmar o público. Já o *megamix* é produzido por um DJ, onde este se baseia unicamente na samplagem de pequenas secções de faixas, que são postas em sequência de forma a criarem uma colagem extensa. O *megamix* tem as suas origens na prática de *sampling* da música disco e do hip hop.

distribuído deliberado por Danger Mouse na Internet (por não ser legal a sua venda), a EMI, detentora dos direitos de autor do álbum dos Beatles, pressionou o músico para que tirasse o álbum da rede, invocando-se também questões legais e autorais.

Segundo Marcus Boon (2007), o álbum *My Life in the Bush of Ghosts* (1981) de David Byrne e Brian Eno, é igualmente um marco crucial na história da cultura sonora e, especificamente, do sampling. Gravado poucos anos antes do advento da samplagem digital, os autores usaram recolhas sonoras e gravações de cantos tradicionais (com especial enfoque em cânticos ligados à devoção e à pregação), a que juntaram gravações radiofónicas posteriormente modificadas. Nas palavras de Boon (2007),

Abrangendo o uso dos dadaístas de found materials na sua arte, a famosa escultura do urinol de Duchamp, *Fountain*, ou a sua apropriação da Mona Lisa, *L.H.O.O.Q.*; as práticas de corte e colagem modernistas de Eliot e Pound; o uso de found sounds por Cage; a descoberta da música concreta por Pierre Schaffer; a descoberta de Burroughs e Gysin do cut-up tanto como técnica de escrita como de manipulação de fita; e a prática situacionista de *detournement*, a apropriação tem uma história longa e bem conhecida na arte ocidental avant-garde do século XX, de que Byrne e Eno estavam cientes quando fizeram *My Life in the Bush of Ghosts* em 1981.⁴⁴

A apropriação no disco de Byrne e Eno é feita com recurso a ferramentas tecnológicas, permitindo que a gravação contenha sons provenientes de outras fontes que foram copiados e posteriormente manipulados. Algumas faixas foram gravadas em cassetes e contêm conversas radiofónicas de estações de rádio de Nova Iorque e São Francisco ("America Is Waiting", "Mea Culpa") ou trechos de sermões de pregadores evangelistas ("Help Me Somebody"). Outros samples utilizados incluem gravações de um grupo de gospel da Georgia ("Moonlight in Glory") e gravações etnográficas, como detalhes do

⁴⁴ Tradução livre da autora, do original: "Spanning the Dadaists' use of found materials in their art, Duchamp's famous urinal sculpture *Fountain* or his Mona Lisa appropriation *L.H.O.O.Q.*; the modernist cutting and pasting practices of Eliot and Pound; the use of found sounds by Cage; the discovery of musique concrete by Pierre Schaffer; Burroughs and Gysin's discovery of the cut-up as a technique for both writing and tape manipulation; and the situationist practice of *detournement*, appropriation has a long and well-known history in twentieth-century western avant-garde art, one which Byrne and Eno were keenly aware of when they made *My Life in the Bush of Ghosts* in 1981."

Alcorão ("Quran"). De referir que o álbum em questão enfrentou problemas devido ao uso inapropriado de samples, tal como o registo de Danger Mouse atrás referenciado. Um deles diz respeito à faixa "Quran", onde são ouvido pregadores muçulmanos a cantarem excertos do Alcorão – na nova edição do álbum, lançada em 2006, a música viria efetivamente a ser excluída devido a queixas por parte do Conselho Islâmico da Grã-Bretanha. A outra polémica deveu-se à versão original de "Jezebel Spirit", intitulada "Into the Spirit World". Esta continha uma gravação de uma pregadora cristã chamada Kathryn Kuhlman que se opôs à utilização, tendo sido a gravação substituída pela voz de outro pregador. É, sem dúvida, um exemplo inicial dos problemas judiciais que o sampling iria despoletar anos mais tarde; é, também, uma das obras mais influentes na música contemporânea como o hip hop. Hank Shocklee, o produtor dos Public Enemy, refere que este álbum de Byrne e Eno foi um momento-chave na sua educação.

Outro marco histórico fulcral na história do sampling foi o facto de, em 1985, John Oswald ter cunhado um termo que se relaciona diretamente com a prática do sampling: *Plunderphonics*. A primeira utilização do termo deu-se no ensaio *Plunderphonics, or Audio Piracy as a Compositional Prerogative* e, desde aí, tem sido aplicado para definir qualquer música feita através da modificação de gravações áudio já existentes, com o intuito de criar uma nova composição. Segundo Gomes (2008: 9) "esta definição é agora aplicada a várias formas de samplagem e *sound collage*, em que quase sempre o material samplado é o único som utilizado". Carvalhais (2010: 274) situa *Plunderphonics* como o exemplo mais conhecido da utilização do sampling não como um "recurso técnico de criação áudio mas como uma estrutura conceptual para a composição". Em 1988, Oswald lançou *Plunderphonics* EP, onde estavam incluídas quatro faixas construídas com base na técnica que defendia. Como exemplo, pode referir-se "Spring", uma versão editada de *The Rite of Spring* de Stravinsky, onde as partes da música foram trocadas e rearranjadas de forma sobreposta. Em 1989, foi lançado outro álbum já com vinte e duas faixas e aqui se denota um facto curioso: embora nenhuma autorização tenha sido pedida ou dada, Oswald referenciou no

artwork todas as fontes de samples utilizadas. Do ensaio que escreveu, retira-se uma frase que explicita bem a sua ideologia:

Um sampler, em essência um instrumento de gravação, transformação, é simultaneamente um dispositivo de documentação e um dispositivo criativo, de facto reduzindo uma distinção manifestada pelos direitos autorais. (Oswald, 1985)⁴⁵

Por esta altura, também em Portugal o sampling já era uma ferramenta utilizada. A Banda do Casaco, em *Hoje Há Conquilhas, Amanhã Não Sabemos* (1977) “já recorria aos samples de diversas proveniências” (Lopes, 2010). Mais tarde, também João Aguardela, músico português conhecido por ter pertencido a bandas como Sitiados, Linha da Frente e A Naifa, usaria a samplagem como técnica de criação artística. Em 1997, lançou “Megafone” – um projeto que tinha um objectivo apropriacionista claro: usar as recolhas sonoras dos cantares e músicas tradicionais portuguesas, realizadas por Michel Giacometti e José Alberto Sardinha, e dar-lhes uma nova roupagem. A intenção principal foi dotá-las de um *feeling* contemporâneo, em que passassem a soar a música electrónica. Este trabalho foi produzido com recurso a duas estratégias, diferentes mas complementares: em primeiro lugar, a audição e pesquisa minuciosas das recolhas a que se seguiu o uso das mesmas recolhas como matéria-prima. Isto deu o tom para a desconstrução dos cânticos tradicionais, onde foram reinventados com recurso a ferramentas e conceitos extraídos da era do *sampling*. Megafone II foi lançado em 1998 e Megafone III em 2011. Porém, Megafone IV só viu a luz do dia em 2005. Os quatro álbuns foram reunidos numa edição especial chamada *Música Para uma Nova Tradição*, onde podem ser encontradas quase 50 faixas⁴⁶. Tiago Pereira, realizador e autor português com vasta obra sobre as tradições populares nacionais, afirma: “Como teria sido Portugal, para nós da geração que

⁴⁵ Tradução livre da autora, do original: “A sampler, in essence a recording, transforming instrument, is simultaneously a documenting device and a creative device, in effect reducing a distinction manifested by copyright.”

⁴⁶ O download dos quatro álbuns do projeto Megafone está disponível no site oficial da iniciativa: <http://www.aguardela.com/discos.html>

assistiu ao eclodir da música de dança, se os samples de músicas e recolhas portuguesas tivessem sido usadas desde o início?" (Lopes, 2010).

CAPÍTULO 3

TIPOLOGIA DA APROPRIAÇÃO CULTURAL

NO HIP HOP NACIONAL

A samplagem no hip hop português restringe-se maioritariamente ao uso de samples provenientes do domínio musical. Em termos práticos, isto significa que são utilizados de forma maioritária amostras de músicas já existentes na incorporação de novas músicas, independentemente da sua posterior modificação, adaptação e recontextualização. Na entrevista feita a Rui Miguel Abreu, este afirma que em Portugal “as coisas se mantêm muito mais nesse universo estritamente musical”. Essa atitude é menos comum no hip hop internacional, já que aí existe “todo o tipo de conceitos e de gente a abordar o universo dos super-heróis, o universo do cinema pornográfico, o universo do desporto ou da ciência”. É uma tendência maioritária da música a referenciar a própria música, e até do hip hop a referenciar o próprio hip hop. O exemplo dado é dos Micro, “um grupo de hip hop que falava sobretudo de hip hop nas suas letras. Sobre as mais diversas máscaras metafóricas, mas acabava sempre por ser o hip hop a refletir sobre si mesmo”. A faixa “360°”, do álbum *Microestática* (Loop Recordings, 1999), é disso exemplo:

Do começo ao fim, uma coisa é certa:

O ambiente aquece, o cerco aperta

Estado de alerta

A rima tá solta

O mundo anda às voltas...

Somos a voz da revolta!

Na entrevista efectuada a Capicua, esta afirma que esta atitude de samplar música para criar música é comum nos “*rappers* típicos”, que cresceram com uma “formação cultural muito mais dentro da música do que propriamente da literatura”. Na sua maioria, os *rappers* portugueses iniciaram a sua ligação ao hip hop na adolescência, seja pela relação ao rap, ao graffiti ou ao *breakdance*. Por essa razão, a sua propensão para atentar na música sempre foi muito maior e, como consequência, estavam mais expostos a esse tipo de património cultural e referencial. Dão atenção à música “porque são músicos, gostam de ouvir música, cresceram a ouvir música e a música tem uma importância cultural muito forte na (sua) geração”. Em “À Procura da Perfeita Repetição” de *Pratica(mente)* (Edel, 2006) Sam The Kid versa sobre a mesma questão: “*A minha cultura não vem da leitura/ Corte e costura, também ser forte na mistura/ Para tentar juntar dois mundos opostos*”.

Fazendo uma distinção, encontramos dois tipos distintos de apropriação como ferramenta de criação no hip hop nacional. Por um lado, é usado o sampling de conteúdos musicais na criação de novas músicas. Verifica-se a música como matéria-prima da própria música, numa reciclagem contínua da musicalidade. Por outro lado, domínios sem qualquer génese musical são igualmente apropriados, sendo retirados samples de campos tão díspares como o cinema, a literatura ou a vida quotidiana.

Num primeiro momento, irão ser analisados os samples usados no hip hop português provenientes do domínio musical. No seguimento desta ideia, defende-se a concepção do sampling no hip hop nacional como uma ferramenta que permite a perpetuação e atualização da memória emocional, já que se constata que são invariavelmente repescados músicos nacionais dos anos 1970 e 1980 que, por essa razão, fizeram parte da construção identitária juvenil dos rappers. Tendo em conta que foi exatamente enquanto jovens que a grande maioria dos praticantes de hip hop se iniciou no movimento, justificam-se a necessidade e vontade de voltar a estas referências primordiais quando é necessário criar algo seu, único, empírico.

Num segundo momento, a análise irá recair sobre os samples usados no hip hop nacional originários de um domínio além-música. Será feita uma categorização dos diferentes domínios encontrados, justificada com exemplos representativos dos mesmos. Sendo o hip hop, por excelência, a linguagem da apropriação, é natural que se deixe contaminar por domínios que o ultrapassam e que ultrapassam também a área cultural em que o género se insere. Neste sentido, referências dos mais variados campos são utilizadas. De realçar que, nesta vertente, nem sempre a técnica usada é apelidável de sampling, sendo mais prudente denominá-la simplesmente de apropriação. Isto porque, por vezes, não são verdadeiramente usados samples mas sim excertos de obras ou interpretações das mesmas. O caso mais paradigmático são as declamações de poemas em que se apropria um sample do áudio da declamação, embora conceptualmente a obra que está a ser apropriada é, em última instância, o poema em si.

3.1 APROPRIAÇÃO DO DOMÍNIO MUSICAL

3.1.1 SAMPLAGEM DE MÚSICA NACIONAL: RECONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA

Coelho (2005) defende que o hip hop é uma forma de perpetuação das raízes populares tradicionais, podendo ser considerado um mecanismo de atualização da memória que usa, por conseguinte, referências do imaginário pessoal dos criadores que têm igual correspondência na memória colectiva da comunidade em que estes se inserem. Deriva daqui a justificação do uso tão recorrente de samples de música nacional no domínio do hip hop português; o intuito é, exatamente, a perpetuação de conceitos e obras anteriormente evocados e a sua posterior integração num ambiente artístico contemporâneo, onde vão ser novamente ouvidos, reinterpretados e considerados.

Rui Miguel Abreu corrobora esta ideia quando afirma que considera o sampling “uma tentativa de reconstrução da nossa memória e muito da nossa memória emocional. O caso do hip hop nacional é nisso sintomático”. Também a perspectiva de Sam The Kid apoia esta ideia quando este afirma que “para ter identidade na minha música, sempre tentei trazer a música portuguesa para o meu mundo” (Rios, 2007). Ex-peão, dos

Dealema, refere também a importância crucial da memória na criação musical quando garante que, aquando da produção de uma nova música, “há alguma coisa no teu inconsciente ou na tua memória que te está a fazer aquele tipo de música. Algo que tu ouviste nem que fosse quando tinhas 10 anos”. Francisco Rebelo, dos Orelha Negra, reforça todos estes testemunhos quando afirma que o que acontece no hip hop português é “a exploração da música portuguesa genérica, desde os clássicos de música, dos festivais das terras, dos festivais da canção, e esse tipo de repertório de certa forma popular”. Já D’Errico (2011: 18) defende que as fontes dos samples são particularmente importantes na afirmação de identidades autênticas, desvendadas através das tecnologias de reprodução sonora.

Também na investigação de D’Errico (2011) é descrito que DJ Shadow reconhece implicitamente o potencial do *digger*, aquele que faz *diggin’*, para redescobrir e reinventar o significado da música antiga para o ouvinte contemporâneo. D’Errico afirma que, num processo semelhante ao de Byron Werner, é feita uma “antropologia do vinil”, onde se estabelece um banco de dados da música esquecida no passado. Para DJ Shadow e Madlib, também DJ e *rapper*, “o processo completo da produção de hip hop, desde o *digging** de discos ao sampling e sequenciamento, contribui para um acto de ressurreição comunal e revitalização de tradições passadas” (D’Errico, 2011: 43)⁴⁷.

Fradique (2002) utiliza um conceito que sumariza igualmente esta articulação do hip hop e da memória. Citando Schafer, citado anteriormente por Chambers (1990), encontra-se o hip hop como uma “paisagem sonora contemporânea” (*contemporary soundscape*) *i.e.* como um território composto por uma “multiplicidade de comunidades que permitem definir fronteiras entre os ‘outros’ e os ‘iguais a mim’” (Fradique, 2002: 22). Sintetiza-se a ideia de que a música permite um automapeamento dos criadores face a um território imaginário que, neste caso concreto, se materializa na memória (individual e colectiva). Quando Rui Miguel Abreu defende que Sam The Kid, quando sampla, está a traçar o seu próprio mapa pessoal e emocional, é a isto que se refere.

⁴⁷ Tradução livre da autora, do original: “[...] for both Shadow and Madlib, the complete process of hip hop production from digging for records to sampling and sequencing contributes to an act of communal resurrection and revitalization of past traditions”.

No início, o hip hop nacional tendia a mimetizar o hip hop americano, procurando referências no soul ou no jazz como os *rappers* norte-americanos faziam. Rui Miguel Abreu recorda inclusive que, nos tempos primordiais do rap nacional, havia muitos produtores (um desses Rui Miguel Abreu recorda ser o DJ Bomberjack) que se dirigiam à loja de discos que deteve no Bairro Alto entre 1993/4 e 1998 à procura de soul e funk americanos para samplar.

Porém, não tardou até ser adquirida a percepção de que os *rappers* americanos iam buscar referências a esses géneros musicais pois era o que ouviam durante a sua juventude. Havia a vontade de criar música que permitisse uma ligação e perpetuação da sua memória emocional, daí a samplagem de registos desses estilos. Há ainda outra questão essencial, que se prende com a disponibilidade: os jovens produtores que estavam no início e tinham um *sampler* em casa, não tinham necessariamente uma grande coleção pessoal de discos. Neste sentido, acabavam por recorrer à coleção dos pais e (re)descobrir músicas a que, inicialmente, não atribuíam valor criativo significativo. Será por isso que muitos *rappers* e produtores nacionais samplam música nacional. Ex-peão, dos Dealema, evidencia esta ideia:

Especialmente em Portugal, nunca ninguém cresceu a ouvir isso [música negra], só raridades de pessoas que tinham pais que tinham em casa discos de funk e de soul. Nós tínhamos em casa, e falo por mim e acho que pela maior parte dos portugueses, discos de franceses, portugueses.

Esta questão do sample como uma tentativa de atualização e perpetuação da memória pessoal (do *rapper*) e colectiva (da comunidade) é explorada em detalhe por Rui Miguel Abreu, de onde surge uma analogia certa: o sampler, não como mero instrumento musical, mas sim como máquina de escrever “com que nós escrevemos a nossa própria história”. Interliga-se esta noção com outra defendida por Coelho (2005), onde a autora configura o hip hop e, especificamente, o rap como capazes de atribuição de

sentido e significado à experiência da realidade, ao mesmo tempo que elogiam a construção identitária do indivíduo e da comunidade.

Rui Miguel Abreu identifica Sam The Kid como um dos principais impulsionadores desta prática, recordando a primeira vez que, na sua opinião, este explorou esta questão mnemónica:

A primeira vez que eu me lembro do Sam a citar diretamente a nossa memória era ele a ir atrás da Amália Rodrigues através da Dulce Pontes. E isso é um criador a fazer o seu próprio mapa pessoal, um mapa que é emocional, que é familiar, que é uma reconstrução da sua memória. Sem a menor sombra de dúvida.

A faixa em questão chama-se “Estranha Forma de Vida” e aparece em *Entre(Tanto)* (1999), sendo o sample audível ao longo da música toda com especial enfoque entre os 00:00 e 01:10. O excerto foi retirado do tema “Estranha Forma de Vida” de Dulce Pontes, presente no álbum *Lágrimas* (1996). A música de Dulce Pontes era já uma versão de uma música de Amália Rodrigues, com o mesmo título e editada em 1962 no álbum *Busto* (EMI).

Amália Rodrigues volta a ser referenciada pelos Macacos do Chinês, em *Mixtape do C\$%&* (Enchufada, 2009), através da faixa “Confesso (Com Amália Rodrigues)”. O excerto retirado da música original pode ser ouvido até aos 1:09, estando presente na faixa dos rappers portugueses entre os 00:21 e os 01:17. “Confesso” de Amália foi editado como single em 1951/52:

*Confesso que te amei, confesso
Não coro de o dizer, não coro
Pareço outra mulher, pareço
Mas lá chorar por ti, não choro
Fugir do amor tem seu preço
E a noite em claro atravesso
Longe do meu travesseiro
Começo a ver que não esqueço*

*Mas lá perdão não te peço
Sem que me peças primeiro*

Também Fuse, dos Dealema, enumera esta memória pessoal e colectiva no seu primeiro álbum, *Informação ao Núcleo* (Loop Recordings, 2002). Na faixa “Tudo o Que Tenho em Mim”, na introdução da música (até aos 00:23) ouve-se José Cid. O sample foi retirado da música “Chamaram-me Poeta”, de *José Cid Canta Coisas Suas* (Orfeu, 1979) e o excerto usado está presente entre os 00:33 e os 00:56:

*Quem diria, que pode haver poetas, sem poesia
Tudo o que tenho em mim, para vos dar,
São pedaços de sol e de luar.*

Sobre esta questão, Rui Miguel Abreu atesta:

Ouvi aquele loop* e disse assim: “Epá, José Cid! Andava eu a ignorar este gajo e como é que é possível se ele tem um pedaço destes na sua obra”. Eu acho que passa por aí, não se trata tanto de querer quebrar alguma coisa ou de haver um gesto consciente de “eu vou samplar este gajo e vou trazê-lo de volta ao presente”. Eu acho que não é por aí, é mais: “eu vou samplar isto porque soa-me bem, é confortável para mim, isto sou eu”. Não vejo tanto as pessoas a samplarem coisas que não lhes digam algo diretamente. Alguém que nunca ouviu heavy metal ou música country não vai samplar músicas desse género, a menos que haja um gesto estético deliberado de “eu hoje vou só samplar coisas que nunca ouvi na vida, uma música com que nunca me cruzei”. E aí é uma abordagem conceptual. Quando a abordagem é emocional nós acabamos sempre por ir ter às nossas memórias de alguma maneira.

Em “Viva!” de Sam The Kid, presente na colectânea *Movimentos Perpétuos: Música para Carlos Paredes* (Polydor/EMI 2003), é igualmente sentida esta abordagem emocional face ao sampling. Numa reportagem do *Público* de Maio de 2003, Sam explica o processo: “Era muito difícil fazer um ‘loop’ só com guitarra, portanto, samplei

uma música que o Carlos Paredes toca com o António Victorino d'Almeida, chamada 'Improviso'. Optei por cortar mais as notas, em 'chop-style'""* (Gomes, 2003).

Além de se ter apropriado de Carlos Paredes, Sam The Kid também utilizou a voz de Carlos do Carmo⁴⁸, retirada do álbum do fadista *Que se Fez Homem de Cantar* (Polygram 1990). Mas não se limitou à mera apropriação do tema editado. Escreve Kathleen Gomes (2003), autora da atrás mencionada reportagem do jornal *Público*:

"Sabia que queria pôr vozes" - faz parte do seu "estilo", garante (Sam The Kid). "Esse é um disco que eu tenho lá em casa, em que ele, ao princípio, canta em *a cappella*, encaixou bem na nota." Mas, a abrir, a voz é do próprio Carlos Paredes, retirada de uma entrevista à RDP, em 1971. A frase é profética: "Seria necessário voltar a repicar esses discos, não é? Como doutros... Para poder avaliar bem coisas que talvez nos esclarecessem e nos abrissem novos caminhos".

"O passado não é um país assim tão distante" (Gomes, 2003) e prova disso é que Carlos Paredes é uma referência comum no hip hop nacional. Outro exemplo é "Ser Negro" do rapper português Gutto (ex-Black Company), incorporada em *Corpo e Alma* (Farol/Vidisco 2007). Aí, é samplada a faixa "Sede e Morte" de Carlos Paredes de *O Melhor de Carlos Paredes* (EMI 1998), tendo sido aumentado o *pitch** da música.

Também a dupla de DJ's Beatbombers, formada pelos produtores com ligação ao hip hop DJ Ride e Stereossauro, incorporaram numa criação sua "Verdes Anos"⁴⁹, provavelmente a música mais conhecida de Carlos Paredes. Num vídeo de 2001, apropriaram-se da música, deram-lhe uma nova roupagem e adicionaram-lhe uma *vibe jazzy*. Chamaram-lhe "Verdes anos remix + Jazz 1". Antes disso, já Stereossauro

⁴⁸ Em entrevista à *Blitz* de 27 de Outubro de 2006, foi perguntado a Sam por Rui Miguel Abreu: "Mas, afinal, quem é mesmo o '*nigga*' de Sam The Kid?" A resposta foi esclarecedora: "Na vertente orquestrada, o Carlos do Carmo é um dos meus '*niggas*'. Muito mais do que no fado. Esses sons orquestrados e cheios de drama é que me matam." (<http://blitz.sapo.pt/o-regresso-de-sam-the-kid=f2415#ixzz2WcqAApg1>; consulta: 04.05.13]

⁴⁹ O vídeo onde foi registada esta música foi gravado para o projeto "A Música Portuguesa A Gostar dela Própria", do realizador Tiago Pereira. Está disponível em <http://vimeo.com/29473023>.

tinha feito uma versão *freestyle* de “Verdes Anos”⁵⁰ com um *sampler* que atingiu popularidade no YouTube: em Junho de 2013, atinge aproximadamente 75.000 visualizações. A propósito desta apropriação, Rui Miguel Abreu comenta: “quando eu vejo o Stereossauro a pegar no ‘Verdes Anos’ do Carlos Paredes e a transformá-lo com a MPC, eu vejo-o também a comentar a sua própria identidade. A maneira como ele cresceu provavelmente a ouvir aquela música”.

Os Macacos do Chinês apropriam-se igualmente de Carlos Paredes, cimentando a noção do *sample* como alusão da memória. Em *Mixtape do C\$%&* (Enchufada, 2009) encontramos um tema denominado “Canção (Com Carlos Paredes)” onde foi usado um *loop* da música do fadista português. De realçar é que no início da música ainda se acentua mais este papel emocional dado a Carlos Paredes, já que se pode ouvir uma locução que diz: “a alma da música portuguesa”. A faixa samplada chama-se “Canção” e aparece no álbum *Movimento Perpétuo* (EMI, 1971). Uma referência que tem de ser feita ao trabalho dos Macacos do Chinês é o facto de usarem a guitarra portuguesa como instrumento nuclear em toda a sua obra. Denota-se outra estratégia de apropriação: a anexação de um instrumento tipicamente ligado ao fado, havendo uma clara vontade de elevação da portugalidade e de homenagem ao que é particular e único na musicalidade nacional.

Capicua também se socorre deste processo maioritário no hip hop português: o uso de referenciais da juventude e da memória emocional na incorporação de novas músicas. Exemplo disso é “Terapia de Grupo” e “Pedras da Calçada”. “Terapia de Grupo”, do álbum *Capicua*⁵¹ (Optimus Discos, 2012), incorpora um excerto de “Só Neste País” de Sérgio Godinho – do álbum *Ligação Directa* (EMI, 2006). Em “Pedras da Calçada”, da *mixtape Capicua Goes West* (2013), ouve-se Zeca Afonso (ou José Afonso) e a sua “Canção do Desterro” de *Traz Outro Amigo Também* (Movieplay, 1970). O excerto incluído serve quase de prefácio ao resto da música e a ligação entre os dois momentos

⁵⁰ Vídeo disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=RMo0Edicy8U>

⁵¹ Todos os álbuns de Capicua estão disponíveis para download gratuito no seu site oficial: <http://www.capicua.pt/musica>

soa natural, “ou não tivesse (Capicua) crescido ao som de Zeca Afonso” (Tiago, 2012). Na parte de “Canção do Desterro” incluída ouve-se:

*Vieram cedo
Mortos de cansaço
Adeus amigos
Não voltamos cá
O mar é tão grande
E o mundo é tão largo
Maria Bonita
Onde vamos morar*

Capicua, em entrevista à Vice, desvenda um pouco mais sobre a inclusão dos samples na sua obra:

É óbvio que os excertos espelham e louvam algumas referências do meu/nosso património cultural, passado e actual, mas servem também para apimentar os temas, enriquecendo-os com recortes* de outras vozes e, no plano geral, compondo uma espécie de colagem de coisas que me inspiraram. (Rodrigues, 2013)

Novamente, José Afonso não aparece somente na obra de Capicua; também o *rapper* Chullage recorreu à obra do músico de intervenção. Em “Eles Comem Tudo” de *Rapressão (Rap, Ruas e Resistência)*⁵² (Optimus Discos, 2012) ouve-se “Os Vampiros” de Zeca Afonso de *Baladas de Coimbra* (Rapsódia, 1963):

*Eles comem tudo
Eles comem tudo
Eles comem tudo
E não deixam nada*

Chullage, no mesmo álbum, usa ainda sample de outro músico de intervenção nuclear na música portuguesa: José Mário Branco. Em “Já Não Dá”, o *rapper* usa um sample

⁵² O álbum está disponível para download gratuito no site da Optimus Discos: <http://optimusdiscos.pt/discos/artistoptimusdiscos/rapressão>

de “Eh! Companheiro!” de *Margem de Certa Maneira* (1972). Além disso, é convocado também um *sample* de “Assim Como Quem Nasce”, canção escrita por Paulo de Carvalho e interpretada por Luísa Basto. Numa música claramente contestatária, Chullage socorre-se de referências anteriores da música de intervenção para fortalecer a sua mensagem política:

*Ganhámos a certeza
Da nossa luta acesa
Saímos para a rua
Juntando a voz à tua
E se Abril ficar distante
Desta terra e deste povo
E se Abril ficar distante
Desta terra e deste povo*

Carlos Paião é outra das alusões de Chullage, como comprovado na sua faixa “Pretugal” de *Rapensar* (Lisafonia, 2004). O *sample* foi retirado de “Eu Não Sou Poeta” do single *Souvenir de Portugal / Eu Não Sou Poeta* (EMI, 1981) de Paião. Aqui o *sample* retirado é meramente instrumental, não havendo presença da voz da faixa original.

Boss AC, em 2005, voltaria aos Madredeus para ilustrar a sua faixa “Que Deus” de *Ritmo, Amor e Palavras* (Valentim de Carvalho, 2005). Samplou o instrumental* e a parte final de “O Pastor” do álbum *Existir* (Blue Note, 1990), que encerra igualmente a faixa do MC (dos 03:06 aos 03:26):

*Ao largo
ainda arde
a barca
da fantasia
o meu sonho acaba tarde
acordar é que eu não queria.*

De realçar é o facto de Boss AC ter incluído, no videoclip oficial da faixa em questão⁵³, a imagem de Teresa Salgueiros dos Madredeus a cantar a parte do tema que samplou. Esta componente visual foi retirada também do videoclip oficial da faixa dos Madredeus⁵⁴. No álbum anterior, *Rimar Contra a Maré* (Valentim de Carvalho, 2002), Boss AC tinha já samplado outro ícone da música portuguesa: Marco Paulo. A faixa do MC chama-se “Lena (A Culpa Não é Tua)” e conta com a colaboração de Gutto; o excerto usado foi retirado “Fala Amorosamente” (1972) de Marco Paulo, sendo usada só a parte instrumental da música original. *Preto No Branco*, o seu álbum de 2009, recorreu também à utilização de samples de outro mestre da música nacional: Vitorino.

Lara Li, cantora mediática dos anos 1980, foi igualmente samplada no hip hop nacional. “Telepatia”, a sua música mais conhecida que se tornou intemporal, foi lançada como single pela EMI em 1981 juntamente com “Cordão Umbilical”. O rapper e produtor X-Tense, em 2003, samplou o tema de Lara Li, numa faixa que também apelidou de “Telepatia”. Nunca editada em álbum, a sua presença restringe-se à Internet⁵⁵. Os Macacos do Chinês, na já referida *Mixtape do C\$%&* (Enchufada, 2009), fazem igualmente uso da música de Lara Li. Nesta ocasião, o tema da cantora selecionado foi “Hoje Há Festa” de *Hoje Há Festa/Quando a Luz Se Apagar* (Single, EMI, 1980). A faixa dos Macacos do Chinês chama-se “Festa (Com Lara Li)”.

Os nortenhos Mind Da Gap contribuem igualmente para esta conexão do sampling à memória emocional e referencial. “Recordar é Viver” de Victor Espadinha editado em *Recordar É Viver/Vida de Artista* (Single, Polygram, 1978) foi explorado a partir dos 02:55. O resultado foi o instrumental que se ouve em “És Como um Don” de *Sem Cerimónias* (NorteSul, 1997).

⁵³ Vídeo disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=6ebNiutgyhl>

⁵⁴ Vídeo disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=Dt1jMWVvcqg>

⁵⁵ Vídeo disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=tVkJLvOATWQ>

Sam The Kid, já referido por inúmeras vezes, é talvez o *rapper* português que mais usa referências musicais do passado português. Fernando Tordo foi também samplado pelo MC de Chelas em “Que Mal Tem” de *Sobre(Tudo)* (Edel, 2002). A música de Tordo em questão foi “Tourada” de *Tourada / Carta De Longe* (Single, Tecla, 1973), e o sample é de cariz instrumental.

“Auto de Fé” foi composta para integrar a banda sonora do filme *O Crime do Padre Amaro* (2005), lançada em 2006. Além de Sam The Kid, também Carlão dos Da Weasel detinha uma participação no tema. O *loop* da música foi retirado de uma música de outra banda emblemática na música portuguesa dos anos 1960/70: o Quarteto 1111. A faixa chama-se “Dragão” e integra o EP *Balada Para D. Inês* (Columbia, 1968), sendo o excerto retirado notório a partir do 00:25.

“Abstenção”, música também de 2006 do álbum *Pratica(mente)*, contém dois samples distintos. Por um lado, Sam usou a partir do 00:33 um excerto da música “O Povo Unido Jamais Será Vencido” de Luís Cilia (Orfeu, 1974). No videoclip oficial da faixa de Sam The Kid, enquanto era ouvido o excerto do tema dos anos 1970, eram apresentadas imagens referentes ao 25 de Abril de 1974. Na mesma música, Sam The Kid usou um sample instrumental de “Os 6 Maestros Da Orquestra Sinfónica Nacional” (Orfeu, 1974) de Mena Matos.

Derivado deste uso de referências antigas constituintes da memória emocional, acontece por vezes uma subversão da estética do excerto original. Como por vezes se sampla aquilo que está presente na memória, nem sempre há uma ligação além da emocional. Sampla-se algo que recordamos como nosso, que não é necessariamente algo de que gostamos particularmente. Mundo, produtor dos Dealema, afirma ser real a possibilidade de samplar uma guitarra qualquer de um grupo que não se goste, transformando-a em algo de que goste. Tudo é válido, “desde que resulte” – é essa a condição essencial apontada por Maze, também dos Dealema. Ex-peão dá um exemplo concreto:

Até temos agora algumas produções do Guze, que é o nosso DJ, e ele sampla coisas que eu até nem gostava e não ligava e até começo a gostar. Por ouvir mesmo uma coisa que foi samplada, um *beat* que foi samplado de uma banda pimba ou uma banda tipo Marante, torna-se interessante. E agora gosto de Marante, por exemplo. Nunca tinha dado atenção!

Outro recurso observado no hip hop nacional é a auto-samplagem, num claro processo de revisitação por parte dos artistas da sua própria obra. Voltar a músicas antigas com o intuito de escolher um excerto destas para utilização num novo tema torna-se também um método de prolongamento da sua própria narrativa criativa e de sedimentação da sua memória individual e emocional enquanto artistas.

Um exemplo concreto acontece na música “Sala 101” dos Dealema, do álbum *V Império* (Banzé, 2006). Na faixa em questão, é usado um sample do tema “Mergulha na Felicidade” de *Regresso do Expresso* (NorteSul, 2003) onde se ouve:

*As trevas antecedem a alvorada da alma
Quando estiveres na merda, por favor, tem calma*

Importa referir que Capicua, na *mixtape Capicua Goes West* (2012), samplou igualmente este trecho de “Mergulha na Felicidade”. Pode ser ouvido a partir dos 03:57 em “Totem”.

Na entrevista feita aos Dealema, estes afirmam que este é um procedimento que ocorre muitas vezes na sua obra: “Vamos a discos anteriores sempre no disco atual, vamos sempre buscar o nosso universo. Samplamo-nos muitas vezes”. A razão apontada tem a ver com a criação de uma certa mística, que permite simultaneamente a manutenção da sua identidade quanto banda.

Rui Miguel Abreu considera esta estratégia perfeitamente válida e compara-a à atitude de Hemingway, quando este dizia que estava sempre a escrever o mesmo livro. Na sua

opinião, é um recurso usado com frequência pelos artistas “quando começam a construir um determinado corpo e quando a obra tem determinado fôlego”.

Capicua também utiliza esta estratégia de apropriação da própria obra. Em “Alfazema” da *mixtape Capicua Goes Preemo* (2008) ouve-se entre os 00:19 e os 00:23 a frase: “*Como todas as mulheres, quero sentir que sou diferente*”. Em “1º Dia” do seu álbum homônimo de 2012 editado pelas Optimus Discos, o tema é também iniciado com essa frase, consolidando-se a ideia de que há uma narrativa que ainda está a decorrer e uma memória que está a ser revisitada e transportada para o presente.

3.1.2 SAMPLAGEM DE MÚSICA INTERNACIONAL: ELOGIO DA MÚSICA NEGRA

Analisando a origem do hip hop, é inegável que estilos musicais representativos da música negra tiveram forte influência neste género musical. Por música negra, também apelidada de *black music*, entende-se, por um lado, a música produzida por pessoas negras; por outro, representa o conjunto de géneros musicais derivados da música afro-americana, criados na era da escravatura que antecedeu a Guerra Civil Americana. A sua existência explica-se pela junção entre as músicas tribais africanas, responsabilidade da mão-de-obra escrava, e os ritmos europeus, propagados pelos colonizadores. Inserem-se neste grupo o jazz, o funk, o blues, o soul, o rock & roll, o rhythm & blues (R&B) e, também, o hip hop.

Como será explorado posteriormente no decorrer desta investigação, o hip hop é também o género musical da homenagem e do tributo, onde se exaltam e cristalizam referências. Por essa razão, há no hip hop uma constante apropriação de músicas de estilos integrantes da definição de *black music*, numa clara consagração dos géneros musicais que proporcionaram e possibilitaram a existência do rap como realidade musical. O soul e o blues são referências constantes e, no hip hop nacional, a samplagem de temas deste género é recorrente, tanto no passado como na atualidade. D’Errico (2011: 11) explica que Madlib, DJ e rapper americano, considera que uma identidade autêntica do hip hop está alinhada com uma identidade negra autêntica,

conseguida através do uso de samples de filmes, e música de jazz e funk dos anos 1970. D'Errico cita Tricia Rose, que posiciona o sampling como confirmação da história da música negra, ao mesmo tempo que o uso dos samples localiza estes sons passados no presente.

Acontece, também, por questões utilitárias relacionadas com o ritmo e a melodia; mas acontece, sobretudo, porque se quer dignificar as origens musicais do movimento. No hip hop português, os exemplos são variados e existem em grande quantidade; serão salientados alguns, de forma a sustentar de forma ilustrativa a ideia atrás defendida. O agrupamento será feito de forma cronológica, por uma questão pragmática. Importa referir que os samples desta categoria são na sua maioria instrumentais, sendo raramente usadas as vozes que integram os temas originais.

1997

Mind da Gap, em "Dedicatória" (1997), samplam "I Wanted It Too" de Roberta Flack (1975);

1998

"Coisas da Vida" (1998) de Boss AC usa um sample de "It's a New Day" (1973) de Skull Snaps. Também na mesma música é usado um sample de "Private Number" (1968) de Judy Clay e William Bell;

2000

A faixa "Despedidas" (2000) de Mind Da Gap e Melo D usa "Come Go With Me" (1979) de Teddy Pendergrass;

2001

Sam The Kid, em "Sangue" (2002) sampla "(If Loving You Is Wrong) I Don't Want to Be Right" (1974) de Millie Jackson;

2002

Em “Eternamente Hoje” (2002), Sam The Kid usa um sample de “Only When I’m Dreaming” (1971) de Minnie Riperton. Também em “Beleza” sampla The Commodores e a sua faixa “Just to Be Close to You” (1976). Em “A Manhã Seguinte” é usado um sample de “Tell Me a Bedtime Story” (1978) de Quincy Jones;

“Dias Assim” (2002) de Boss AC usa um sample de “You Got to Hurry Girl” (1979) de Jermaine Jackson;

2003

Nocas em “Expansão Suspeita” presente na compilação *Matarroêses* (2003) sampla “Let’s Do It Again” de The Staple Singers & Curtis Mayfield (1975) ;

2006

Sam The Kid e Snake, em “Negociantes” (2006), samplam “Love Without Sex” (1976) de Gwen McCrae;

“No Meio de Tanto Drama” (2006) de Sir Scratch com Bob Da Rage Sense e Ikonoklasta utiliza um sample de “I Wanna Lay Down With You Baby” (1976) de Barry White;

2007

“De Braços Abertos Pra Vida” (2007) de Bob Da Rage Sense com Mundo e Maze sampla “Don’t Let Me Be Misunderstood” (1964) de Nina Simone;

Nerve em “Sacana Nervoso” (2008) sampla a faixa “Nervous”, de Willie Dixon (1959) ;

2008

“Mudança” (2008) de NBC recorre a “We Made It” (1973) de Black Ivory. Também em “Imagina Pt. II” (2008) o MC recorre a “What’s Your Name” (1974) de The Moments;

Royalistick, em “Uma De Cada Vez” (2008), sampla “Baby” (1981) de Barry White e Glodean White;

2010

Regula, em “+ Uma Vez” (2010), sampla “If You Need Me” (1963) de Solomon Burke;

Em “M.I.R.I.A.M.” (2010) dos Orelha Negra é samplado “Your Turn to Cry” (1973) de Bettye LaVette;

2012

Os Orelha Negra, em “Luta” (2012), usam sample de “Superman” (1973) dos The Fevers;

De referir é o facto de esta samplagem que é feita da música internacional não se limitar contudo ao universo da música negra. É predominante, porém também músicas provenientes de outros géneros musicais são apropriadas. Similar é o facto de a maioria dos samples serem extraídos de faixas dos anos 1960/70, denotando-se de certa forma a já referida utilização do sampling como reconstrução mnemónica. Seguem-se alguns exemplos de apropriações no hip hop nacional de temas de outros estilos musicais. De realçar que o *boom* do hip hop em Portugal se deu em 1994 e já em 1995 se encontram exemplos deste tipo de samplagem; reforça-se a ideia de que é evidentemente um processo intrínseco ao movimento, que o acompanhamento desde a sua génese até à actualidade.

Da Weasel, em “Todagente” (1995) samplam o instrumental de “O Barquinho” dos Tamba Trio (1963).

“Get Up, Stand Up” (1973) de Bob Marley é apropriada em “Consumismo” (2001) de Xeg.

Outro exemplo é “Ele e Ela” (2002) de Valete, onde é utilizado um sample de “Come Together” (1986) de John Lennon.

Sam The Kid em “De Repente” (2006), recorre a “Queda D’Água” (1979) de Maria Bethânia.

Os ABBA, uma das bandas mais marcantes da história da pop, são samplados também no hip hop nacional. A sua faixa “Mamma Mia” (1975) é usada em “Poetas de Karaoke” (2006) de Sam The Kid. Também Valete, Bónus e Adamastor, em “Canal 115” (2006), samplam uma música do grupo sueco: “Head Over Heels” (1981).

Em 2008, os Black Company numa faixa que conta com a participação de Adelaide Ferreira, “É Só Malucos”, samplaram um tema de Astor Piazzolla denominado “Libertango” (1974).

Capicua, em “Feias, Porcas e Más” (2012) utiliza uma amostra de “Go West” (1979) dos Village People.

Mais recentemente, Valete lançou “Baile de Máscaras” (2013) onde usou um sample retocado de uma música de Nine Inch Nails, “A Warm Place” (1994).

3.2 APROPRIAÇÃO DE DOMÍNIOS ALÉM-MÚSICA

Além do uso de samples provenientes do meio musical, também registos de outros domínios não musicais são utilizados no hip hop nacional. Justifica-se este facto com a ideia da samplagem como extensão da memória: é certo que os rappers e produtores cresceram influenciados maioritariamente pela música; porém, a sua história não se conta somente através de melodias. Se o rap é a linguagem do real, da transposição da realidade para a musicalidade, vão-se igualmente resgatar referências de outros universos que ajudam a fortalecer a narrativa que se quer contar. Poemas, notícias televisivas, registos quotidianos de conversas ou telefonemas são alguns dos exemplos de apontamentos utilizados, que permitem a criação de uma tipologia nesta apropriação de domínios além-música. Importa referir que a apropriação, neste

capítulo em particular, não se resume ao uso da técnica de sampling - embora esta seja maioritária. Por vezes é feita uma referenciação e citação de imaginários fora da música na música e, embora não haja o uso direto de *samples*, é inequívoco que está presente o ato de apropriar. Em relação ao sampling destes conteúdos não-musicais, Sam The Kid merece destaque já que, como defende Rui Miguel Abreu:

sample a sua própria memória, o álbum de fotografias familiar, a televisão, sample-se a si mesmo através da sua câmara, sample as mensagens deixadas em telefones de amigos por gente apaixonada, sample conversas tidas ao seu lado, sample o seu próprio bater de coração. (Kamikaz Underground, 2005)⁵⁶

O próprio Sam afirma que na sua obra “cabe lá tudo, e quanto mais da minha vida tiver melhor, porque menos hipótese há de as pessoas terem uma coisa igual” (Pessoal e Transmissível, 2003)⁵⁷. Numa entrevista dada a 15 de Setembro ao 2012 ao jornal *I* online, explica também como conseguiu o enorme acervo de recolhas sonoras que obteve ao longo dos anos que possibilitaram a inclusão de samples dos mais variados domínios na sua obra: “filmava todas as festas de hip hop, os concertos, a minha vida, filmava tudo”.

Também a obra de Capicua abarca, além de *samples* vindos do mundo musical, inúmeros recortes e referências provenientes de outros domínios que não o musical. A justificação para tal facto é dada pela própria, ao afirmar que

A música para mim é um veículo para fazer as palavras chegarem às pessoas, e a minha primeira motivação para fazer rap é mesmo porque gosto de palavras. Gosto de rimas e gosto de escrever para este registo musical porque acho que é a forma de chegar mais depressa às pessoas, e chegar de uma forma mais profunda. Acho que a música acentua o potencial emocional das palavras e, como eu gosto de brincar com a musicalidade das palavras, gosto de escrever em rima. (...) Não acho que

⁵⁶ Disponível em <http://kamikaz-underground.blogspot.pt/2005/12/sam-kid.html> [consulta: 08.03.2013]

⁵⁷ Uma transcrição desta emissão de “Pessoal e Transmissível” está disponível em <http://www.h2tuga.net/hiphop/hiphop-na-imprensa/entrevistas/1942-sam-the-kid.html>

haja outro estilo de música que o faça tão bem e tão intensamente e com tanta quantidade. E se calhar pelo facto de a minha primeira atração pela música ser pelas palavras, se calhar também as referências que vou buscar são mais ao nível das palavras e daquilo que é o trabalho de outros escritores de palavras, de canções ou não canções.

Adriana Aboim, diretora artística de "Atentados", peça de teatro representada pelo Grupo Teatro da Nova (Lisboa) em Maio de 2009, representa esta ideia de apropriação num discurso que é facilmente aplicável ao domínio do hip hop e à forma como este se apodera da realidade:

Salientámos no nosso trabalho a forma como nos apropriamos, ou somos apropriados, pela realidade circundante e as inquietações que dominam a sociedade contemporânea em geral. Como somos condicionados e segregados pelos *media*, pelo discurso publicitário, pela televisão. (...) Contemporâneos de uma inevitável globalização, procuramos desvendar a nossa época, onde várias vezes somos atentados pela superficialidade, somos formatados conforme a opinião pública, o "senso comum" e consumimos estereótipos que invadem o nosso quotidiano e subtilmente condicionam a nossa imagem. (*Revista Fatal*, 2009: 81)

Fradique (2002: 24) expõe outra noção que se relaciona igualmente com este conceito:

As noções de identidade cultural, autenticidade, apropriação e originalidade tornaram-se noções questionáveis mas cruciais na constituição das formas culturais e musicais híbridas que resultam desta conjuntura, que privilegia tanto a expressão específica baseada em categorias étnicas ou geográficas como o consumo global dessas mesmas especificidades (Mitchell 1996). O rap feito em Portugal parece ser um exemplo destas tendências.

3.2.1 UTILIZAÇÃO DE CONTEÚDOS LITERÁRIOS

A apropriação de conteúdos literários é a mais frequente quando se fala de *samplagem* no hip hop nacional. É certo que há uma vontade concreta de homenagear os grandes

autores lusófonos, principais responsáveis pela construção de uma identidade cultural nacional forte, mas o uso de referências da literatura explica-se também com uma justificação de cariz pragmático. Tanto a poesia como o hip hop são constituídos por rimas, entendendo-se o conceito de rima como a repetição de uma sequência de sons ou fonemas a partir da vogal da última sílaba tónica do verso. Dessa forma, torna-se fácil a passagem de um universo para o outro já que os elementos estruturais tanto dos poemas como do rap coincidem. Frequentemente, o rap é inclusive referido como poesia cantada. Fradique (2002: 39) explica que “a sigla R.A.P. corresponde à expressão *Rhythm & Poetry* que procura exatamente realçar a dependência entre estes dois níveis: o do ritmo e o da palavra”. Importa referir que, aquando desta prática, apropriam-se muitas vezes gravações sonoras de declamações de poemas; porém, não é esse objeto sonoro o verdadeiro conteúdo a ser apropriado, sendo o poema em si o conteúdo que se pretende referir e valorizar. A explicação para esta questão é meramente operativa.

O álbum a solo de Fuse, dos Dealema, é rico em apropriação de conteúdos provenientes da literatura. A faixa “Insanidade Pura” de *Inspector Mórvido: Instrumentais* (Loop Recordings, 2004) é introduzida pelo poema “No Centro Da Cidade Um Grito” de Al Berto:

*No centro da cidade, um grito.
Nele morrerei, escrevendo o que a vida me deixar
e sei que cada palavra escrita é um dardo envenenado.
Tem a dimensão de um túmulo e todos os teus gestos
são uma sinalização em direcção à morte.*

O poema em questão foi declamado na Casa Fernando Pessoa a 1 de Julho de 1995, e editado posteriormente no álbum intitulado *Al Berto na Casa Fernando Pessoa* (Movieplay, 1997). Na música de Fuse o *pitch* foi reduzido, tornando o som mais lento e mais grave. A faixa “Imortais” do mesmo álbum samplou dois poemas de Mário de Sá Carneiro (1890-1916), conhecido poeta e ficcionista português da geração de Orfeu.

O primeiro poema samplado é “Escavação” de *Dispersão* (1914):

*Numa ânsia de ter alguma coisa,
Divago por mim mesmo a procurar,
Desço-me todo, em vão, sem nada achar;
E a minh'alma perdida não repousa.
Nada tendo, decido-me a criar:
Brando a espada: sou luz harmoniosa
E chama genial que tudo ousa
Unicamente à força de sonhar...*

*Mas a vitória fulva esvai-se logo...
E cinzas, cinzas só, em vez de fogo...*

Também “Partida”, outro poema do mesmo livro de Sá Carneiro, foi citado:

*Ao ver escoar-se a vida humanamente
Em suas águas certas, eu hesito
E detenho-me às vezes na torrente
Das coisas geniais em que medito.*

Mundo Segundo, também dos Dealema, usou referências poéticas na sua obra: a faixa em questão denomina-se “Sonhos Desfeitos” e foi produzida em 2011, juntamente com Each. O sample vocal existente é de João Villaret a declamar um poema de Fernando Pessoa, “Sino da minha aldeia” publicado pela primeira vez em 1914. Foi extraído do álbum *Fernando Pessoa por João Villaret* (1951). A primeira estrofe do poema aparece aos 00:11 na faixa de Mundo Segundo, enquanto que a segunda estrofe inicia aos 02:59:

*Por mais que me tanjas perto
Quando passo, sempre errante,
És para mim como um sonho.
Soas-me na alma distante.*

*A cada pancada tua
Vibrante no céu deserto,
Sinto mais longe o passado,
Sinto a saudade mais perto.*

Tanto Mundo como Fuse, em nome próprio, apropriam-se de poemas de Fernando Pessoa. Também faixas de Dealema os incorporam. “Tempos de Miúdo”, de *A Grande Tribulação* (2011), contém um excerto de “O Menino de Sua Mãe”. Ouve-se no início do tema: “*Tão jovem! Que jovem era! (Agora que idade tem?)*”. Também “Escrevo Pela Liberdade”, do mesmo álbum, apropria o universo da literatura. Desta vez, é utilizado um texto de Almada Negreiros denominado “A Cena do Ódio” e a locução narra:

*Aprende a ler corações
Que há muito mais que fazer
Do que fazer revoluções!
[...]
Não dês língua aos teus canhões,
Nem ecos às pistolas,
Nem vozes às espingardas!
São coisas fora de moda!
Põe-te a fazer uma bomba
Que seja uma bomba tamanha
Que tenha dez raios da Terra.*

A voz pertence ao declamador Mário Viegas e o sample usado foi retirado da mesma declamação de onde Sam The Kid extraiu o sample que dá vida a “Ódio”.

Os Líderes da Nova Mensagem, em “Estilo Livre I” de *Kom-Tratake* (Vidisco, 1997), aproximam-se também do domínio literário. No início da música é homenageado Manuel Alegre, ao ser repetido em *loop* parte do seu poema “As mãos” (1967): “Nas tuas mãos começa a liberdade”.

É igualmente recorrente encontrar-se, na obra de Capicua, excertos sonoros de trabalhos de outros artistas, sendo as referências literárias maioritárias.

Em “Jugular” da *mixtape* da rapper de 2013, existem dois samples vocais proferidos por Mário Viegas, ator, encenador e recitador português. O primeiro, que surge como introdução do tema, é do texto “Dificuldade de Governar” de Bertold Brecht, declamado por Mário Viegas em *O Operário em Construção* (Orfeu, 1975):

*Todos os dias os ministros dizem ao povo
Como é difícil governar.
(...)*

*Ou será que governar só é assim
tão difícil porque a exploração e a mentira
são coisas que custam a aprender?*

O segundo sample corresponde a “Não, não, não subscrevo”, texto de Jorge de Sena de 1976 declamado pelo recitador em *Humores* (Orfeu, 1980):

*E tu, canção-mensagem, vai e diz
o que disseste a quem quiser ouvir-te.
E se os puristas da poesia te acusarem
de seres discursiva e não galante
em graças de invenção e de linguagem
manda-os àquela parte. Não é tempo
para tratar de poéticas agora.*

No álbum *Capicua* (2012), a poesia é igualmente elemento presente nas faixas criadas. A música que nos introduz às outras treze faixas chama-se “Mão Cheia” e nela é declamado um conjunto de frases de Almada Negreiros, do seu livro *A Invenção do Dia Claro* (1921).

Todos os dias faz anos que foram inventadas as palavras.

*É preciso festejar, todos os dias,
o centenário das palavras.*

O preço de uma pessoa vê-se na maneira como gosta de usar as palavras. Lê-se nos olhos das pessoas. As palavras dançam nos olhos das pessoas conforme o palco dos olhos de cada um. [...]

Nós não somos do século de inventar as palavras. As palavras já foram todas inventadas. Nós somos do século de inventar, outra vez, as palavras que já foram inventadas. Há palavras que fazem bater mais depressa o coração. Cada palavra é um pedaço do Universo. Um pedaço que faz falta ao Universo. Todas as palavras juntas formam o Universo. As palavras querem estar nos seus lugares. Gasto os dias a experimentar lugares e posições para as palavras. É uma paciência de que eu gosto. É o meu gosto. Agarrei uma mão-cheia de palavras e espalhei-as por cima da mesa. Ficaram nesta posição.

Sobre a apropriação deste poema, Capicua revela:

No caso do Almada Negreiros que está na introdução do meu disco, encontrei-me com aquelas palavras dele num livro e aquilo fez todo o sentido, aquilo descrevia a minha relação com as palavras. Pedi a um amigo meu que é ator para ler porque não havia nada gravado. Se calhar podia haver um Mário Viegas ou o Luís Miguel Cintra que tivessem lido aquele texto antes; mas não havia, no caso.

Também em “Vinho Velho” da *mixtape* de Capicua de 2013, é usado um sample. O excerto final da música é a declamação de um poema de Vinicius de Moraes, “O Mais Que Perfeito”.

A faixa “Luas” inclui similarmente uma componente poética, desta vez através de Sophia de Mello Breyner Andresen. O poema em causa intitula-se “O luar enche a terra de miragens” e a declamação pertence a Luís Miguel Cintra, editada em *Signo* (Editorial Presença/Casa Fernando Pessoa, 1994).

*O luar enche a terra de miragens
E as coisas têm hoje uma alma virgem,
O vento acordou entre as folhagens
Uma vida secreta e fugitiva,
Feita de sombra e luz, terror e calma,
Que é o perfeito acorde da minha alma.*

Na faixa “A última”, que encerra o disco homónimo de Capicua, é repescado Alexandre O’Neill e o poema “Meditação na Pastelaria”:

*Por favor, Madame, tire as patas,
Por favor, as patas do seu cão
De cima da mesa, que a gerência
Agradece.*

Fernando Pessoa, expoente da poesia portuguesa, é também referência recorrente no hip hop nacional. Carlos Nobre, conhecido por Pacman dos Da Weasel, desenvolveu um projeto paralelo em 2010, que intitulou “O Algodão Não Engana”. Nesse contexto, musicou “Poema Em Linha Recta”, escrito de Álvaro de Campos, um dos heterónimos de Pessoa. A faixa “Enxerto (Tabacaria)” contém igualmente um poema do mesmo heterónimo pessoano. De notar que a apropriação é simplesmente literária, do texto dos poemas em questão. Isso origina uma simples declamação por parte de Carlos Nobre, onde a musicalidade é secundarizada.

Outra iniciativa a destacar nesta apropriação literária do hip hop é o projeto “Hip Hop Pessoa”⁵⁸. No dia em que se assinalaram 120 anos sobre o nascimento de Fernando Pessoa (13 de Junho de 2008), a Casa Fernando Pessoa, a Câmara Municipal de Lisboa e a editora discográfica Loop organizaram um espetáculo de hip hop no Terreiro do Paço, Lisboa. Mais de 14 músicos de hip hop reuniram-se para recriarem a poesia de

⁵⁸ Excertos do documentário “Hip Hop Pessoa”, realizado por altura do evento, podem ser encontrados em <http://vimeo.com/7423769>

Pessoa, dando-lhes uma estética musical. Em Setembro, foi ainda lançado um disco com este mesmo conceito onde colaboravam alguns destes artistas (Melo D, Maze e Fuse dos Dealema, DJ Ride, Sam The Kid, entre outros). Rui Miguel Abreu, programador do evento, afirma ser natural esta conexão entre hip hop e poesia:

Pessoa foi um poeta profundamente moderno, não apenas na maneira como encarou a língua, mas como pensou todas as questões de ser português, de estar no mundo estando em Portugal. O hip hop faz a mesma coisa, é outra maneira de olhar para a realidade. São pontos de contacto naturais. (Vales, 2008)

Sam The Kid, na iniciativa em questão, decidiu explorar “Tabacaria” de Álvaro de Campos. A música foi composta com a ajuda do pai, Napoleão Mira, que declama na faixa o poema de Pessoa. Porém, o poema não é lido na íntegra e Napoleão e Samuel fizeram também um *chop* do documento literário.

Em 2012, os Orelha Negra apropriaram-se também do imaginário pessoano. Na faixa “Bala Cola”, utilizam uma declamação de uma ode de Ricardo Reis, heterónimo de Pessoa. Esta intitula-se “Ouvi Contar Que Outrora” (1916) e pode ser ouvida a partir do minuto 04:21:

*O que levamos desta vida inútil
Tanto vale se é
A glória; a fama, o amor, a ciência, a vida,
Como se fosse apenas
A memória de um jogo bem jogado
E uma partida ganha
A um jogador melhor.*

*A glória pesa como um fardo rico,
A fama como a febre,
O amor cansa, porque é a sério e busca,
A ciência nunca encontra,*

Sam The Kid, quando inquirido sobre o seu processo criativo, frisa a importância da vertente da declamação na sua obra:

Outro que admiro muito como declamador é o Mário Viegas. Esse é meu *boy* a sério. Acho que é meu nº 1. Recita melhor que os próprios autores. Ele entra praticamente em todos os meus álbuns de uma forma ou de outra. Há um disco que o meu pai deixou lá em casa que tem um poema declamado por ele sobre ódio e a que eu posso recorrer sempre que o tema seja sobre ódio porque encontro sempre uma dica diferente. (Carrasco, 2013)

“Ódio”, de *Entre(tanto)* (1999), contém um poema de Almada Negreiros recitado por Mário Viegas. Denomina-se “A Cena do Ódio”. Em 2007, foi inclusive noticiado que Sam The Kid, em conjunto com outros músicos do hip hop nacional, iria efetuar um álbum-tributo a Mário Viegas. O conceito prendia-se com a atribuição do lugar de MC ao recitador, sendo os músicos convidados a “construírem uma base musical original para o poema que escolheram” (Silva, 2007). Embora a edição tenha sido prevista para 2008, nunca chegou a concretizar-se.

Virtus, em “Caminho de Volta” (2012), apropria-se de um texto do escritor Ruben A. denominado “O Outro Que Era Eu” (1991), usando excertos diferentes em duas alturas distintas que foram colocados de forma a serem complemento à mensagem que a letra do rapper também passa:

Eu bem lhes explicava esta sensação de me abandonar, de embarcar no Outro, de tédio e bocejo, acompanhado pelo sentimento doloroso de perceber o Outro fazendo tudo aquilo de que eu me inibia. (...) só me satisfazia sendo dois, não aguentava tamanha pressão apenas na forma de um indivíduo, tinha de ser dois em corpo, senão rebentava o que em mim era desejo.

Também na mesma faixa, o MC volta a apropriar-se do imaginário literário embora não seja uma referência *ipsis verbis*. Aos 03:02, Virtus versa: “Vento não é certamente e o álcool não bate assim”. É apropriado o poema “Balada da Neve” da autoria de Augusto Gil publicado em *Luar de Janeiro* (1909), que se tornou amplamente conhecido devido à sua primeira estrofe:

*Batem leve, levemente,
como quem chama por mim.
Será chuva? Será gente?
Gente não é, certamente
e a chuva não bate assim.*

3.2.2 UTILIZAÇÃO DE CONTEÚDOS AUDIOVISUAIS

Também o imaginário audiovisual já fez parte de músicas de hip hop nacionais, tanto através do uso de samples diretos como de referências.

O exemplo mais recente é a faixa “No Ar” dos Orelha Negra, integrante do álbum homónimo de 2012 editado pela Universal. Nela, é incorporado a partir dos 03:41 um sample do filme *Aniki Bóbó* (1942) de Manoel de Oliveira⁵⁹. A parte em questão diz respeito a uma pequena música cantada pelas crianças protagonistas da película, que ficou celebrizada até aos dias de hoje:

*Aniki-bébé
Aniki-bóbó
Passarinho Tótó
Berimbau, Cavaquinho
Salomão, Sacristão
Tu és Polícia, Tu és Ladrão*

⁵⁹ O excerto do filme em questão, que contém a música samplada, pode ser visualizado no YouTube: http://www.youtube.com/watch?v=Yk1-hs5QePA&feature=player_embedded

Na entrevista realizada com Rui Miguel Abreu, este aponta o álbum a solo de Fuse, dos Dealema, como um exemplo paradigmático desta “abordagem a um universo cinematográfico muito específico, de uma forma muito criativa”. O álbum em questão denomina-se *Inspector Mórbido: Instrumentais* (Loop Recordings, 2004) e o ouvinte é convidado a revisitar o cinema de terror pela audição. A faixa “Carnificina” é introduzida por um excerto retirado do filme *Night of the Living Dead* (1968), onde se ouve um locutor de rádio a proferir o seguinte aviso:

Consistent reports from witnesses to the effect that people who acted as if they were in a kind of trance were killing and eating their victims prompted authorities to examine the bodies of some of the victims. Medical authorities in Cumberland have concluded that in all cases, the killers are eating the flesh of the people they murdered. (...) Because of the obvious threat to untold numbers of citizens and because of the crisis that is even now developing, this radio station will remain on the air day and night. This station and hundreds of other radio and TV stations throughout this part of the country are pooling their resources through an emergency network hook-up to keep you informed of all developments.

“Macula – A Princesa”, também do mesmo álbum de Fuse, explora igualmente o imaginário dos filmes de terror. Desta vez, a introdução do tema foi retirada de uma fala de Van Helsing, do filme *Dracula* (1992):

She lives beyond the grace of God, a wanderer in the outer darkness. She is "vampyr", "nosferatu". These creatures do not die like the bee after the first sting, but instead grow strong and become immortal.

Kron Silva, membro dos Governo Sombra, lançou em Maio deste ano o tema “Não Faças Filmes”, que integra o seu álbum *Prova dos Nove* ainda por editar. Nessa faixa, o rapper apropria-se do imaginário cinematográfico para refletir sobre a situação económica, social e política do país, ao mesmo tempo que a critica. As referências a títulos de filmes são inúmeras e dialogam com os comentários corrosivos que Kron vai

expondo. O vídeo oficial de “Não Faça Filmes”⁶⁰ contém igualmente evocações visuais das películas referidas nas letras:

*Bem vindos à Cimeira, à Fogueira das Vaidades
É o Silêncio dos Inocentes que moldam todas verdades
É a Guerra das Estrelas em direto do parlamento
A Força está convosco a agarrar-vos ao assento*

Sam The Kid, em “O Amor Não Tem Fim” (2002), utiliza também um sample retirado do mundo cinematográfico. A faixa em questão é composta na íntegra por um monólogo do filme *She’s So Lovely* (1997) do realizador Nick Cassavetes. No excerto em questão ouve-se uma divagação sobre a noção de amor, sendo a última frase repetida em *loop*:

*Love is so difficult.
It’s like horse racing.
It’s like perfume.
It’s like fog.
It’s like kissin’.
There is no end to love.*

Também os Orelha Negra, em “Futurama” (do álbum homónimo de 2010), usaram um sample sonoro do vídeo/documentário *To New Horizons*⁶¹ (1940). O vídeo em questão documentava a exposição “Futurama”, responsabilidade da General Motors na Feira Mundial de Nova Iorque de 1939 onde se idealizava o mundo daí a 20 anos (1959-1960).

To help us get a glimpse into the future of this unfinished world of ours (...). The greater and better world of tomorrow (...), whereby individual effort, the freedom to think and the will to do have given birth to a generation of men who always want new fields for greater accomplishment, and will always find new things for all others to enjoy. Come, let’s travel into the future. What will we see?”

⁶⁰ Vídeo disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=bbhggqSI3Y>

⁶¹ Excerto do vídeo disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=eNlgfkE9nWA>

Em “Novo Dia” (2013), as A.M.O.R., iniciam a música com a frase “*We are controlling transmission*”. Esta foi retirada da locução inicial dos episódios da série americana *The Outer Limits*⁶², que foi transmitida na ABC entre 1963 e 1965.

Regulla, no álbum de 2013 *Gancho*, apropriou na faixa “Cabeças de Cartaz” um sample sonoro extraído do filme *Goodfellas* (1990) de Martin Scorsese. A amostra serve de introdução à faixa e contém um discurso do narrador que começa com “*Let’s talk real money, man*”. A música “Gana”, do mesmo álbum de Regula e feita em parceria com Sam The Kid, acaba igualmente com o mesmo sample dessa mesma frase.

3.2.3 UTILIZAÇÃO DE CONTEÚDOS MEDIÁTICOS

Por ser a linguagem musical da apropriação, o hip hop apresenta a possibilidade de ilustrar as temáticas de que fala com exemplos concretos. Quando o tópico é a atualidade, não é por isso de espantar que os samples usados tenham origem no universo mediático que relata essa mesma atualidade. De realçar que o mesmo acontece quando o assunto não é atual; é uma estratégia igualmente válida ir repescar conteúdos mediáticos datados para comentar uma situação presente.

Um exemplo desta realidade é “Anti-Herói” de Valete, do álbum *Serviço Público* (Horizontal/Footmovin, 2006). A faixa é introduzida por uma locução onde se ouve: “*Los que le cierran el camino a la revolución pacífica, le abren el camino a la revolución violenta*”. O sample em questão foi retirado de uma entrevista dada por Hugo Chávez a Marta Harnecker em Agosto de 2002, onde o ex-presidente da Venezuela se refere ao golpe de estado fracassado levado a cabo em Abril desse ano. Chávez referiu que a autoria da frase em questão pertence a John Kennedy, ex-presidente dos Estados Unidos.

⁶² O vídeo do genérico de abertura de *The Outer Limits* pode ser visto em <http://www.youtube.com/watch?v=C6rJG54nFYI>

Chullage, em “Eles Comem Tudo” (2012), recorre também à utilização de um sample de cariz mediático relacionado com a política. Ao minuto 03:57, é audível “Nem mais, nem menos, é a dose necessária”, A frase pertence a Vítor Gaspar, atual Ministro das Finanças, e foi retirada de uma resposta deste a João Galamba, deputado do PS, que o acusou de “defender uma política de austeridade como via para o crescimento”⁶³. O diálogo ocorreu durante uma sessão do Parlamento. Também o videoclip oficial do tema integra uma imagem do atual Ministro das Finanças.

Além disso, os excertos provenientes dos meios de comunicação de massas podem servir igualmente como um meta-diálogo. Isto acontece especificamente quando os artistas samplam entrevistas a eles próprios, como forma de comentarem a sua própria identidade ou uma situação que lhes diga diretamente respeito.

Na faixa “Sedução” (2002) de Sam The Kid, o início da música conta com a voz de Victor Espadinha, onde se ouve claramente: “Quando eu era mais novo, havia uma coisa muito bonita que era a sedução”. O excerto foi retirado de uma entrevista feita ao cantor num programa de televisão e iria originar o primeiro processo judicial da história do hip hop português, visto que este não autorizou tal utilização. Importa realçar que, no interlúdio de “À Procura da Perfeita Repetição” (2006), “o rapper dá ao cantor romântico aquilo a que chama a sua ‘chapada de luva branca’: utiliza a voz de António Pinho Vargas a afirmar, também em entrevista, que para ele seria ‘uma honra’ ser samplado por alguém como Sam The Kid” (Abreu, 2006).

Também em “Saudade” (2010) os Orelha Negra utilizam um sample do universo televisivo. No início da faixa, ouve-se a voz de Júlio Isidro a perguntar: “O tema ‘Saudade’ que vocês vão interpretar tem um significado especial para vocês”. A situação ocorreu no programa “Febre de Sábado de Manhã” e foi feita ao Jarojupe, banda de rock portuguesa dos anos 1980 que tinha um single com o mesmo nome. Embora a pergunta não tenha sido feita aos Orelha Negra, o uso deste sample permite-

⁶³ Retirado do artigo do Jornal de Negócios: “Gaspar: ‘Dose de austeridade é a necessária, nem mais, nem menos’” <http://www.jornaldenegocios.pt/economia/detalhe/gaspar_quotdose_de_austeridade_eacute_a_necessaacuteria_nem_mais_nem_menosquot.html>

nos perceber que estes estão a comentar sobre eles próprios, podendo assumir-se que a faixa tem efetivamente uma importância especial para eles. Numa entrevista dada ao site Bodyspace, o uso deste sample é apelidado de “coincidência feliz”. João Gomes, teclista da banda, explica como tal aconteceu: “Para o tema ‘Saudade’ o Samuel chegou aqui com o sample da voz de Júlio Isidro, a apresentar uma música chamada ‘Saudade’, e era mesmo aquilo” (Gomes, 2010).

“Memória” (2010) dos Orelha Negra também vai resgatar referências a este imaginário dos meios de comunicação. O tema em questão apresenta vários excertos de entrevistas feitas a outros artistas e de comentários de personalidades sobre a temática da música. “Tal e qual um caderno de memórias com colagens de bocados de jornal. Mas tudo isto transposto do universo físico para o sonoro” (Ricca, 2010). A título de exemplo, ouvem-se samples da voz de Henrique Mendes, Ary dos Santos, António Vitorino d’Almeida ou Fernando Tordo, “possíveis através da magia do YouTube” (Gomes, 2010). A faixa inicia com uma locução que refere:

As canções que vamos apresentar têm uma ordem numérica, que não obedeceu a nenhum critério especial, mas apenas a um sorteio. Teremos, portanto, canções de 1 a 12, além dos títulos respectivos, com o intuito, também, de estimular os nossos compositores e, simultaneamente, o aparecimento de novas melodias.

É, sem dúvida, um comentário também a eles próprios já que o álbum em que a faixa se insere é composto por exatamente 12 faixas. Além deste sample, ouvem-se outras frases no meio do tema como “tenho em mim todos os sonhos do mundo” ou “eu acho que é bom que exista a fusão, mesmo em termos musicais e acho que o caminho é mesmo esse, não perdendo a própria identidade”.

Em “Pentágono” de *A Grande Tribulação* (Banzé, 2011), os Dealema utilizam igualmente parte de uma entrevista feita a eles mesmos no início do tema. É-lhes perguntado: “O universo dealemático de que ouvimos falar regularmente... Se vocês

tivessem que o definir para quem não faz a mínima ideia de quem vocês são, quais são as ideias-chave?”.

Sam The Kid, em “Juventude (É Mentalidade)” (2005) inicia também a faixa com um excerto de uma entrevista onde lhe é perguntado: “Até que idade é que tenciona, Sam, continuar a ser ‘The Kid’?”. Em “Poetas de Karaoke” (2005), ouve-se um excerto de um concurso televisivo onde é perguntado à participante: “De que nacionalidade é o rapper Sam The Kid?”.

Capicua, em “Feias, Porcas e Más” (2013) inclui um sample retirado de uma emissão do programa radiofónico “Mixórdia de Temáticas” da Rádio Comercial, cujo título era “Mais um fim do mundo”. O sample vocal pertence a Ricardo Araújo Pereira, autor do programa, que se ouve em diálogo com Nuno Markl a refletir sobre o conceito de capicua (“Não, não é capicua, pá. Capicua é um número palíndromo, se for lido da esquerda para a direita ou da direita para a esquerda fica igual”⁶⁴).

3.2.4 UTILIZAÇÃO DE CONTEÚDOS QUOTIDIANOS

Sam The Kid é, por excelência, o músico que mais explora a noção de quotidiano da sua obra. Eleva a outro nível a já referida “estilização da vida” e “esteticização da realidade” pois não se limita a apropriar temáticas da vida comum na sua música; incorpora efetivamente excertos da sua própria vivência nos temas que produz. Desenvolve algo comparável ao *readymade* duchampiano, onde a realidade é transportada para um domínio artístico, que lhe confere validade criativa.

O álbum *Beats Vol I: Amor* (Loop Recordings, 2002) merece, neste contexto, uma análise mais profunda já que é definitivamente um marco na cultura de apropriação nacional e na utilização de samples de domínios além-música. Rui Miguel Abreu, no *press release* que escreveu aquando do lançamento desse registo, resumizou: “Sam The Kid sampla a vida. E depois programa-a com classe, em arranjos de um bom gosto

⁶⁴ A emissão em questão pode ser ouvida em <http://www.youtube.com/watch?v=2oljyIX3c-U>

inexcedível que revelam uma personalidade musical madura” (Kamikaz Underground, 2005). O álbum é maioritariamente instrumental e conceptual, e prova que o MC não é necessariamente o elemento central do hip hop. Recorrendo a um vasto espólio de samples, retirados de fontes tão diversas como discos de vinil, CD’s, telenovelas, vídeos, gravações de conversas telefónicas e diálogos da vida quotidiana, *Beats Vol. 1: Amor* foi baseado na história de amor dos pais de Mira. O seu carácter intimista e pessoal também se denota no facto de ter sido gravado em casa.

Numa participação no programa “Portugália” na Antena 3⁶⁵, apresentado por Henrique Amaro, Sam The Kid desvendou a história do álbum, faixa a faixa, descortinando igualmente qual os objetos sonoros que apropriou. Se, por um lado, Mira usou excertos de músicas de outros artistas, apropriou-se maioritariamente de gravações de domínios mais inusitados, de carácter privado e quotidiano e que não seriam tradicionalmente vistos como matéria-prima para uma música do género em questão.

No interlúdio final da faixa “Sedução”, Sam recorreu aos seus arquivos de telefonemas, de onde resgatou uma conversa telefónica entre um amigo seu e a namorada. Nas suas palavras, “é tudo real, não há fantasias”. Em “Vem”, Sam usou o seu vasto arquivo de vídeos e optou por um excerto de um filme onde o rapper N.B.C. estava a gravar uma música para Bellini, chamada “Especial”. Aí apropriou-se da versão *a cappella* da música, e inseriu-a nesta faixa.

“Fogo Sem Chama” incorporou igualmente um sample de uma conversa telefónica; nesta ocasião, a voz que se ouve na faixa pertence a uma rapariga que deixou uma mensagem no atendedor de chamadas de um amigo de Sam, onde cantava uma música do Phil Collins. “Lances”, o tema que se segue, usou um excerto de uma cassette de um texto erótico onde se ouve nitidamente “Tu adoras-me”.

A utilização de samples quotidianos não se restringe a este álbum de Sam The Kid. Já em *Pratica(mente)*, tinha sido incluída uma gravação de uma discussão doméstica

⁶⁵ A emissão em questão pode ser ouvida em <https://soundcloud.com/luder/sam-the-kid-portugalia-antena-3>

entre o avô e a mãe de Samuel. A faixa em questão denomina-se “Abstenção”. Também no tema “Sangue” de *Sobre(tudo)*, o músico incluiu uma gravação do avô a rimar. Sobre esta música, Samuel explica:

Eu disse: “quero que me deixes uma mensagem”. (...) Nem esperei que ele fosse rimar, queria só que ele escrevesse qualquer coisa. Passados 15 minutos veio com 6 quadras: a/b, a/b. E depois quando o álbum saiu, ele já tinha falecido. Hoje em dia só a ouvir esse momento é emocionante para mim. (Bairro Alto, 2013)

Em “Pratica(mente)”, faixa que abre o álbum, Sam samplou igualmente o seu próprio atendedor de chamadas sendo audível diversas solicitações para a sua comparência em eventos, concertos e festivais.

Os Orelha Negra, na faixa “Um Brinde” (2012), usam também uma gravação sonora extraída de um vídeo caseiro. Nela está presente Nuno Moreira, conhecido por MC Snake e falecido em Março de 2010, tendo esta faixa uma grande carga emocional e de homenagem. O sample foi retirado de um vídeo de uma das suas festas de aniversário e é dele uma das vozes audíveis.

Deau, rapper natural do Grande Porto pertencente à nova escola de hip hop nacional, obteve igualmente no quotidiano a matéria-prima das suas músicas. “Teresinha”, do álbum *Retiessências* (WESC, 2012), conta a história da irmã mais nova do MC, Teresa, e eleva a noção de amor fraterno. No início da faixa, DEAU inseriu um diálogo entre os dois que, no videoclip oficial do tema⁶⁶, é visível também em vídeo.

3.2.5 UTILIZAÇÃO DE CONTEÚDOS POPULARES

Embora não seja considerado sampling *ipsis verbis*, é também patente no hip hop nacional uma apropriação do imaginário popular português. Isto acontece em duas

⁶⁶ Vídeo disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=8v8YXh22aNA>

ocasiões específicas: na incorporação de cantigas populares/tradicionais e na inclusão e recontextualização de provérbios tradicionais portugueses.

As A.M.O.R., grupo formado pelas *rappers* Honey e Violet, gravaram em 2007 a sua primeira faixa em estúdio: “Abecedário”. Entre os 00:32 e os 00:35 reconhece-se: “*Uma é minha/Outra é tua/Outra é de quem a apanhar*”. Esta rima pertence a “Lá Vai Uma, Lá Vão Duas”, cantiga infantil portuguesa presente no imaginário colectivo de todos:

*Lá vai uma, lá vão duas,
Três pombinhas a voar.
Uma é minha, outra é tua,
Outra é de quem a apanhar.
[...]*

Já Zeca Afonso, em “Avenida de Angola” (1970), cantava também: “*Lá vai uma lá vão duas/Três pombas a descansar/Uma é minha outra é tua/Outra é de quem n'a agarrar*” numa clara apropriação da mesma cantiga tradicional.

Também os Macacos do Chinês em “Machadinha” (2009), faixa criada em conjunto com o *rapper* Slize, samplam o instrumental de uma cantiga infantil portuguesa, “A Machadinha”. A letra é reinterpretada no tema dos Macacos do Chinês:

*Vem lá do teu canto,
Vem para dar tua machada.
Rola machadinha,
Rola e dança tipo nada.
E vai brother, vai sister.
Salta machadinha
Para este lado da pista.*

No domínio dos ditos populares, a referenciação também ocorre no hip hop português. Sam The Kid, em “Que Mal Tem” (2002), versa: “*Talvez um dia irei a Roma/com a minha boca*”. A alusão ao dito popular “Quem tem boca vai a Roma” é clara.

“Chorar aos pedras da calçada”⁶⁷ é outra expressão popular apropriada no rap nacional. Os Dealema, em “Fado Vadio” de *Regresso do Expresso* (NorteSul, 2003) utilizam-na, dizendo: “o nosso fado faz chorar as pedras da calçada”. Capicua usou mesmo a expressão para batizar uma das suas músicas, “Pedras da Calçada”. Porém, adaptou-a, conferindo-lhe uma mensagem controversa que cimenta a crítica política que faz na faixa inteira. Desta forma, no refrão entoa: “É de fazer atirar as pedras da calçada!” referindo-se ao clima de desigualdade social e catástrofe económica que se faz sentir atualmente.

⁶⁷ A origem da expressão é explicado em *Nas Bocas do Mundo* de Sérgio Luís de Carvalho: “...já que era nas calçadas das ruas que os cantores exerciam o seu ofício. Essas canções eram, normalmente, dolentes e tristes.”

CAPÍTULO 4

SAMPLING COMO FERRAMENTA DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA

4.1 O SAMPLING NO PROCESSO CRIATIVO: A IMPORTÂNCIA DA RECONTEXTUALIZAÇÃO

No contexto desta investigação, pretendeu-se investigar também o processo criativo dos músicos de hip hop nacionais, averiguando qual o papel do sampling no seu método de trabalho.

Em traços gerais, foram encontradas duas vertentes de criação distintas mas que privilegiam a noção de samplagem como homenagem.

Por um lado, o sample pode ser o ponto de partida da criação da música. Neste cenário, o produtor ou o rapper deparam-se com um tema em que detectam um excerto que querem necessariamente usar. É geralmente uma apropriação mais estética, onde se usa determinado sample porque é melodicamente interessante e existe a crença de que irá gerar, como início criativo que é, um tema igualmente interessante. Sam The Kid explicita bem esta perspectiva quando garante que até chegar ao produto musical final, experimenta dezenas de samples naquela batida, até haver uma que o faz exclamar: “É esta! Agora vou trabalhar mais nela e tentar pô-la mais bonita” (Pessoal e Transmissível, 2003).

Mundo, membro dos Dealema com vasta carreira como produtor, exemplifica este processo onde o sample existe como elemento pioneiro da criação: “Eu normalmente oiço uma música, oiço algum pedaço que me cativa, e depois isso faz-me samplar esse bocado e recriar a partir desse bocado um instrumental”.

Também Cruzfader defende esta estratégia:

O início de uma produção costuma ser através de um sample. Fazes muita pesquisa antes, encontras um sample e a partir daquele sample começa a surgir a ideia da música. (...) Tens uma base que é sempre o sample, que dá a estrutura da música, a melodia da música. Depois podes acrescentar, por exemplo, a parte B, podes acrescentar a parte do refrão, depois acrescentas a parte final e ficas com um início, meio e fim.

Fred, também dos Orelha Negra, afirma ser igualmente este o processo criativo mais comum na construções das músicas da banda:

O Samuel [Sam The Kid] vem quase sempre com um sample de alguma coisa que ele descobriu e nós muitas vezes, pá não sei, 80% das vezes desenvolvemos o sample que ele trouxe. Tocamos por cima daquilo e vamos encaixando os nossos elementos até chegarmos a uma canção.

No programa “Bairro Alto” da RTP2, Sam The Kid expõe igualmente o seu processo criativo enquanto músico em nome próprio. Este implica a utilização do sample como ingrediente inicial a par de todos os outros elementos que constituem o *beat*, havendo a integração posterior das rimas.

O que eu faço é: escrevo diariamente, não sou só criativo part-time, estou sempre aberto a palavras, a ouvir palavras (...) Vou apontando, seja uma palavra, seja uma expressão. Depois eu tenho o meu beat, já sei o tema de que vou falar, vou ver os meus apontamentos todos para ver que tipo de coisas é que cabem ali. E depois escrevo para esse *beat* (...) Quando digo o *beat*, é já com o sample. Pode ser um

esboço, mas tem de ter a melodia, não é só o bombo e a tarola. A melodia principalmente é que me cativa para o ambiente de que quero falar.

Por outro lado, o sample pode surgir igualmente como complemento à música que já está delineada, dando-lhe uma maior validade. É uma vertente mais conceptual, onde o sample é usado devido à mensagem que transmite, que permite dar uma força e corroboração extras à faixa criada que versa, geralmente, sobre a mesma temática do sample escolhido.

Capicua é um bom paradigma do uso simultâneo destas duas estratégias no processo de criação das suas músicas. Às vezes o sample é a origem do tema, às vezes é um complemento posterior. Sobre os recortes que inclui, afirma haver sempre uma história: por vezes suscitam o tema, por vezes são um encontro posterior, outras vezes não encontra sample nenhum que justifique o seu uso. Dois exemplos de músicas suas explicam bem a diferença entre estas duas abordagens. Em “Casa do Campo”, dá-se a situação do sample como alavanca inicial da música:

No caso da Elis Regina, é anterior, eu quis fazer o tema dela. Eu quero fazer o tema que ela fez porque é uma música de que gosto muito, quero homenageá-la e quis fazer aquele tema. Já sabia que ia samplá-la.

Também na faixa “Terapia de Grupo” o mesmo acontece:

Eu escrevi aquele tema e andava com aquela coisa de “só neste país é que se diz, só neste país”. Estava a falar com a minha mãe sobre isso (...) e ela disse-me: “Isso é uma música do Sérgio Godinho!”. “Claro que é de uma música do Sérgio Godinho!”, eu já tinha ouvido aquilo. Então mandei um mail ao Sérgio Godinho e disse: “Eu queria samplá-lo, tomei a liberdade de o samplar, espero que não se importa”. Mande-lhe a música e ele disse: “Claro, gostei muito, claro que pode usar”. E acabei por usar.

“Medo do Medo” é exemplo do sample como elemento introduzido posteriormente, para fortalecer o conceito que a música pretende transmitir:

Em “Medo do Medo, eu escrevi a música e entretanto houve alguém que me disse: “Há uma palestra do Mia Couto em que ele fala sobre isso, tem uma frase quase igual à tua”. Eu andei na Internet à procura e samplei a frase dele que é: “há quem tenha medo que o medo acabe”. Hoje em dia, o DJ faz scratch com a frase dele e isso foi posterior.

Virtus, ao explicar o processo de criação que levou a “Caminho de Volta” de *UniVersos* (2012), cimenta também a ideia da inclusão do sample como acabamento subsequente:

Este tema foi todo tocado e composto por mim no teclado, fora um ou dois samples de voz que ouves ao longo da música, os quais foram acrescentados a partir da minha composição. É normal samplers e criares o resto. Este é um caso onde procuras “aquele” sample para “aquele” *beat*.

Porém, no tema “Algo a Dizer” do mesmo disco o processo foi inverso:

Este é um bom exemplo de sample/chop! Samples curtos. E até começa com um excerto da música original, os samples foram sacados dessa música. Não tenho aqui comigo, mas é uma música muito antiga de um soul mais “cliché” e tudo. No entanto foi grande ferramenta para nascer esse *beat*.

Embora o sample possa surgir como início da criação musical ou como complemento criativo posterior, a sua validade artística não se dá através da mera utilização. Surge a noção de “recontextualização” do sample, defendida pelos praticantes do movimento como o único caminho válido para conferir valor criativo aos temas que usam este tipo de apropriação. Esta ideia relaciona-se com a questão da referenciação da autoria do sample e a prática do *diggin’*, pretendendo esta secção articular estas três questões complementares.

Segundo Boon (2007), “a apropriação é precisamente aquilo que pega no acaso, no aleatório, no desconexo e caótico e faz alguma coisa com isso”⁶⁸.

Sam The Kid, na edição de 25 de Maio de 2013 do programa “Bairro Alto” da RTP2, foi interrogado sobre esta questão do sampling. Quando sondado sobre a possibilidade de sentir que estaria a roubar dos artistas a quem vai buscar samples, a sua posição foi clara: “sinto que estou a recontextualizar”. Porém, é de realçar que isto não implica necessariamente a transformação profunda do sample; muitas vezes, a apropriação de amostras de músicas é feita respeitando a sua génese, não sendo feita qualquer alteração; é uma utilização *ipsis verbis*. Sam, na mesma entrevista televisiva, explica:

A mim não me interessa se estou a inventar a roda ou não, interessa-me criar um momento de sentimento em que é a tal cena: eu às vezes posso pegar num disco antigo em que eu não faço nada. Escolho só um loop e nem preciso de por um *beat* por cima, aquilo já está lindíssimo. Não há aquela cena de consciência de: “eu tenho de alterar isto para sentir ‘isto é mais meu se eu puser isto mais rápido, se puser aqui três bombos’”. Eu tiro isto, agora vou pôr aqui a minha letra, já é suficiente para estar a recontextualizar. Há aquela comparação sempre clássica no sampling que é a do Andy Warhol da garrafa de Coca-Cola. (Bairro Alto, 2013)

Dr. Fausto Lima, advogado entrevistado num artigo sobre sampling publicado na revista Dance Club em 2003, desenvolve a mesma posição de Sam The Kid quando afirma que “uma criação a partir de coisas que já existem é uma criação. Há bocado falou-se no Andy Warhol. Pegas numa garrafa de Coca-Cola e dás a tua visão da garrafa de Coca-Cola. Isto é uma criação!” (Gaspar, 2003)

Samuel depois explica que nem sempre sente necessidade de alterar os samples de que se apropria, “e aí é que está a beleza da cena”. O músico afirma que sempre

⁶⁸ Tradução livre da autora, do original: “Appropriation is precisely that which takes up the random, the aleatory, the unconnected and chaotic and does something with it [...]”

coabitaram em si duas vertentes: por um lado, há faixas em que é quase automático o reconhecimento da origem do sample (“qualquer pessoa se ouvir aquilo sabe de onde estou a ir buscar e reconhece”); por outro lado, existem casos que são mais camuflados, afirmando Sam que às vezes nem ele próprio se recorda da proveniência da amostra em questão.

Também Francisco Rebelo, dos Orelha Negra, defende a importância criativa desta recontextualização do sample:

Para mim o desafio é quando tu pegas num sample qualquer e o consegues materializar ou adaptar num contexto que não tem nada a ver com aquilo que é o sample original. É um bocado esse tipo de trabalho que nós aqui nos Orelha e nomeadamente o Samuel, acho que faz, ao apropriares-te de um determinado trecho musical a ideia não é do sumo que lá está dentro, fazeres o cocktail. Partir aquilo aos bocaditos e recriares uma ou outra coisa com aquilo é um conceito bastante diferente de tu pegares numa amostra e pô-la em loop a tocar. (...) a cena tem muito mais interesse quando tu pegas num estrato e o descontextualizas da sua essência original e o metes noutra coisa. Isso é que dá luta, é que dá pica.

Esta ideia de “camuflagem” relaciona-se com a problemática da referenciação da origem do sample que, por sua vez, se articula com a questão da descoberta dessa mesma fonte.

A questão da referenciação da origem do sample não é uma temática consensual no domínio do hip hop. Deste modo, podem ser encontradas opiniões que apoiam duas correntes distintas: a dos artistas que acham que é necessário referenciar o autor do sample quando este é utilizado; e a dos criadores que não consideram este procedimento necessário.

A primeira vertente justifica-se com um certo rigor, onde se quer dar o mérito a quem inspirou e contribuiu para a criação artística, ao mesmo tempo que se oferece aos ouvintes uma possibilidade de melhor entendimento do contexto em que a faixa nasceu.

Ao serem usados samples que são depois referidos como pertencentes a um músico específico, cria-se uma cadeia de passagem de conhecimento onde se estimula a descoberta das referências usadas.

A segunda corrente, que apoia a não referenciação da autoria e/ou origem do sample, defende maioritariamente um argumento: a de que essa apropriação é intrínseca à linguagem do hip hop e, como tal, a própria tradição do género musical justifica a não referência da fonte da amostra incorporada. Nas palavras de Rui Miguel Abreu, é “a aura de mistério” do hip hop e do diggin’. Por diggin’, entende-se “o processo ritualístico de procurar fontes de composição em coleções de discos de vinil” (D’Errico, 2011: 9)⁶⁹

Este ponto interliga-se naturalmente com outro factor de grande relevância no hip hop, apontado como intrínseco à génese do movimento: a questão da descoberta. Aqui entra-se também no domínio da recontextualização e modificação dos samples, através de técnicas como *chop style* ou diminuição/aumento do *pitch*, para dificultar essa descoberta. É certo que, à primeira vista, a questão dos direitos autorais e de potenciais processos judiciais que advêm do seu desrespeito parecem ser os principais incitadores à “camuflagem” dos samples; porém, a atitude faz efetivamente parte da natureza do estilo e prende-se mais com uma questão conceptual. Sam The Kid, em “À Procura da Perfeita Repetição” (2006), versa:

*Ou oiço um êxito com rodagem
Ponho a minha camuflagem
A tua nova abordagem*

Cruzfader fortalece esta questão da descoberta quando diz que este processo é “uma espécie de segredo” e que fica ao critério do público adivinhar de onde veio a base de cada música. “É uma filosofia que se usa”, afirma o produtor, que admite também

⁶⁹ Tradução livre da autora, do original: “[...] the ritualistic process of seeking out compositional sources in vinyl record collections.”

gostar deste jogo de descoberta e de adivinhação. Capicua, embora seja das poucas artistas do hip hop nacional a referenciar, reconhece a validade deste jogo de descoberta e entende que a não referência possa servir como estímulo para a procura da origem do sample: “[...] há muitas pessoas do hip hop que têm o desporto de descobrir de onde vieram os samples. Até há blogs sobre isso! Se o gajo dissesse de onde é que vem aquele sample, não tinha metade da piada para esse pessoal.”

Francisco, dos Orelha Negra, justifica igualmente esta postura de não referência com a linguagem do hip hop. Nas músicas dos Orelha Negra, inúmeros samples são utilizados; porém, nunca há referência à sua origem. A justificação para tal é perentória:

Na nossa estética a referência é um bocado implícita no próprio conceito de tocar, ou seja, as pessoas que estão dentro da linguagem sabem o que estamos a fazer e sabem por que o estamos a fazer.

Mundo, dos Dealema, explica que “como o pessoal gosta de saber de onde é que vêm os samples, vão fazer essa pesquisa e ficam a conhecer o artista”. Refere igualmente a questão do jogo da descoberta, que Cruzfader também defende:

Isso é a parte bonita da situação. Nós, sendo produtores, isso é um desafio para nós. Saber o que é que fulano samplou, depois descobrires, e compreenderes que se calhar aquele fulano gosta daquele artista porque o samplou.

As opiniões convergem: frisa-se a ideia de secretismo da origem do sample, que supõe subsequentemente a questão da procura, da descoberta.

Mundo defende ainda a ideia de que “a arte de samplar, aparte de reinventares, é o tu encontrares. O *diggin’* (...) é uma arte”. Porém, numa fase posterior, a arte passa a ser a recontextualização do sample, de forma a que seja já uma outra coisa, com fracas hipóteses de ser identificado facilmente. Para Maze dos Dealema, isto significa em

simultâneo a habilidade da apropriação de um “pedacinho de uma música muito conhecida, que ainda ninguém teve ouvidos para imaginar noutro contexto”. O exemplo claro é o uso de um sample de uma canção célebre dos famosos ABBA, “Mamma Mia”, numa música de Sam The Kid sem que esta seja reconhecida à primeira audição. “Poetas de Karaoke” (2006), a partir dos 00:15, sampla o instrumental do tema da banda sueca. E a recontextualização é perfeita. O próprio Sam The Kid assume

a cena do hip hop é procurar a raridade. (...) Tens outro produtor, que é o Jay Dee, que fez uma coisa para a BEE que também gosto de fazer, que é pegar em músicas que já foram “sampladas” mil vezes, mas a que ele resolve dar uma reviravolta! A cena também é alterares o máximo possível. Tirar um “sample” que é reconhecível do original, disso também gosto - às vezes é irresistível. Mas quanto mais alteras, mais sentes que aquilo é teu. (Gaspar, 2003)

Também Virtus é defensor da importância desta recontextualização do sample e será por isso que afirma ocupar mais o seu tempo no *diggin'*, na procura de “determinados samples pela sua musicalidade ou até mesmo pela sonoridade” que lhe permitam depois uma maior versatilidade e originalidade na hora de criar. O MC/produtor atesta:

Acho que esse processo [do sampling] só se revela bem-feito pela originalidade com que reciclas e montas essa criação, por vezes implica trabalho de edição muito minucioso e quase sempre de mistura. Mistura com outros “ingredientes” e a mistura (estética sonora).

Não é, claro, uma regra obrigatória e sempre verificável; por vezes, os samples selecionados são usados na sua forma original, sem qualquer modificação. Nas palavras de Ex-peão, dos Dealema, “às vezes as coisas ficam bem assim e se vais mexer, vais estragar”. Cruzfader também é defensor desta lógica:

Eu já samplei coisas que era só fazer um loop e por a batida e estava feito. E depois tem outras coisas que vais cortando. Depende da música e depende do resultado que queres. Há coisas que samplas que está ali, está tudo feito. É só acrescentar o

*drum** e fica perfeito. Temos exemplos de êxitos americanos que praticamente não fizeram nada, só reforçaram a batida. Também é válido. O sampling não tem aquela regra de “tens de transformar, tens que camuflar”. Se estiver bom assim, se achas que está bom assim, acrescentando alguma coisa ou outra, é válido.

Capicua é, dos artistas de hip hop analisados, a única que referencia detalhada e sistematicamente as origens dos samples que utiliza. Isso deve-se em parte ao facto de considerar a referenciação do samples uma espécie de bibliografia, onde é imperativo que se anexem referências e inspirações. É uma questão de rigor, justificada em parte através do seu percurso académico⁷⁰ e do respeito pela propriedade intelectual do outro que lhe foi inculcado nesse meio. Relaciona-se, também, com uma questão de pesquisa, equiparada ao interesse que muitos *diggers* têm de andar à procura de determinado disco para samplar. Para Capicua, o interesse está em escolher o sample ou referência certos, independentemente do domínio apropriado. Mais importante que isso, fá-lo também “para as pessoas terem acesso ao produto original”, à obra de onde extraiu a amostra. É quase uma questão do rap como meio onde é permitida a passagem de conhecimento. Capicua alonga-se nesta questão e explica porque o faz:

Por uma questão também de dar oportunidade ao ouvinte de ir ouvir aquilo que é original porque acho que também é meu dever promover aquilo que eu usei, para as pessoas ouvirem. Sei que se calhar muitas pessoas ouviram a “Casa no Campo” que eu fiz, se calhar não conheciam a música original, ficaram com curiosidade e até foram ouvir. Ou não, mas gostava que isso acontecesse por isso se calhar é que pus aquilo ali. (...) Nem que fosse para estimular a continuação dessa busca, dessa pesquisa que eu fiz, até para entender melhor aquilo que eu fiz. Para contextualizar a minha cena nas referências porque também é um bocado isso... Temos essa missão (...) Como diz o Valete: “Não escrevo palha por mais que rime pra burros e cavalos”. Não tenho que simplificar a mensagem a achar que as pessoas não vão entender. O que é fixe é puxar pelas pessoas para elas entenderem, e terem curiosidade e procurarem.

⁷⁰ Capicua, ou Ana Matos, é doutorada em Geografia Urbana pela Universidade de Barcelona e licenciada em Sociologia pelo ISCTE.

Rui Miguel Abreu sumariza este impulso de Capicua quando diz que “o criador, o emissor é, antes de ser emissor, ele próprio um receptor”. Se um MC ou produtor ficou impressionado com uma obra ao ponto de a querer integrar numa música sua através de um sample, é natural que queira que os seus ouvintes também se possam impressionar com a faixa em questão. O jornalista explica: “Eu sempre achei que apreciaria melhor um artista se fosse ouvir aquilo que o tinha influenciado a ele também”. Porém, compreende igualmente a vertente do hip hop que não cita as suas fontes: “Se o artista entende que ‘para mim, eu samplei isto para chamar a atenção para esta música e portanto para mim é importante citar a origem’ ótimo. Mas também compreendo quem não o faz”.

Ao tentar desvendar as razões que levam os produtores e artistas a não referenciar, RMA encontra três justificações plausíveis: por um lado, pode dever-se a um grande desconhecimento das leis que gera receio por possíveis processos legais devido ao uso dos samples, não se referindo por isso a sua origem ou utilização; por outro lado, existe a possibilidade de se relacionar com uma questão mais conceptual e o jornalista volta a pegar no exemplo do produtor de hip hop que samplou o Marante: “Eu não vou dizer o que é que samplei porque samplei o Marante e o meu público não vai entender que eu tenha samplado o Marante”; por último, pode estar relacionado com uma questão íntima do artista em que o sample é importante para si, mas o significado do seu uso pertence a uma esfera privada que não quer ver divulgada.

A questão da pesquisa do sample ideal retirada de uma música de referência para o criador é traduzível com a noção do *diggin’*, a florada também por Sam The Kid em entrevista:

Tenho uma biblioteca na minha cabeça e, quando não está lá o que quero, continuo a procurar. Estou sempre, sempre a pensar, é preciso ter um grande arquivo. E tenho outra coisa – quer dizer, tenho eu e muita gente –, que é associar umas canções a outras. Há certas músicas que me parecem outras e vou buscá-las. É estar sempre a pesquisar, diariamente, e eu adoro. É como querer conhecer todas

as músicas que já foram feitas antes de morrer. E também é cultura musical, considero-me culto em termos musicais. E sou obcecado com a música mais antiga. (Jornal *I*, 2012)

Surge o sampling no hip hop como um processo de curadoria, e a figura do DJ e do produtor como curadores que selecionam samples consoante a mensagem que querem transmitir. Dá-se uma construção de um referencial, possível através da seleção e organização de um determinado acervo sonoro.

4.2 A PROBLEMÁTICA DA HOMENAGEM

Uma das questões que se pretendia esclarecer com esta investigação era se o uso de sampling no hip hop nacional deriva de uma mera necessidade utilitária ou se tem necessariamente associado a si uma carga de homenagem ao artista ou conteúdo que se sampla.

Depois de terem sido analisadas as entrevistas feitas e outros artigos sobre a temática onde é dada voz aos artistas portugueses do hip hop, é válido dizer que o tributo é, aquando do uso de samples, uma intenção maioritariamente patente. Com maior ou menor grau de intensidade, é certo, mas pretende-se quase sempre homenagear o autor da obra apropriada, referenciada, citada.

Sam The Kid é exemplo disso, tanto a nível próprio como a nível colectivo, enquanto integrante dos Orelha Negra. A sua perspectiva sobre a temática é clara:

Honestamente, é sempre um tributo mas pode não ser tão simples. No nosso álbum, temos uma música popular portuguesa dos anos 80 mas o original não é grande coisa. Eu curto é aquela parte! Estou a recontextualizá-la, adoro essa palavra. Mas que um gajo respeita, respeita. Por exemplo, eu não gosto do refrão dos Fevers mas adoro aquela parte. O *hip hop* sempre foi isso. Agora, o tributo está

na sensibilidade dos músicos. Posso pegar num *sample* e o tributo não está no original mas na manipulação. (Pinheiro, 2012)

Numa entrevista anterior, já Sam profetizava a mesma ideia: “sempre uma homenagem, porque se eu ‘sampler’ uma música de uma pessoa é porque gosto do trabalho dela” (Pessoal e Transmissível, 2003).

Rui Miguel Abreu defende a existência de múltiplos níveis de prática do sampling, que fazem por isso divergir a forma como se encara o elemento do sample no processo de criação. O cronista da *Blitz* explica:

Em muitos casos há autores que fazem questão que se perceba de onde é que vem o original porque para eles sampler é quase um ato de homenagear ou citar diretamente. E aí sim, a questão da origem é importante. Depois há outros autores que transformam tanto aquilo que samplam, tanto aquilo que citam, que a origem deixa de ser importante. O importante é o próprio processo. O processo torna-se mais importante do que a origem.

Ex-peão, dos Dealema, numa primeira instância considera o sample como uma ferramenta de criação trivial, equiparada a um instrumento musical. Exemplifica, dizendo: “Tu podes optar por pegares num teclado e tocares uma música, ou numa guitarra, ou podes optar por pegar num sample e samplers”. Porém, acrescenta posteriormente que, mesmo nestes casos, sampla-se maioritariamente como tributo:

Geralmente um gajo sampla sempre em homenagem, sampla os artistas que são mesmo muito bons. E como é música excelente, então só a fazeres isso já é uma homenagem. Se samplarem uma música minha, fico todo contente, sem dúvida.

Também Virtus, estrela em ascensão do hip hop nacional, atribui ao sample um cariz simultâneo de ferramenta criativa e homenagem:

Na minha opinião, a samplagem é, na maior parte das vezes uma ferramenta de criação. Pode ser também uma homenagem quando procuras "x" artista e tencionas elaborar algo mais específico ou mais estudado para fundires o teu estilo nessa fonte ou vice-versa.

Boss AC, quando inquirido sobre a utilização de samples na sua obra corrobora igualmente a noção de samplagem como homenagem: "O reaproveitamento dessas faixas e a minha reinterpretação é de certa forma uma homenagem a esses grandes artistas e ao universo da música lusófona. Só assim se poderá falar num 'Hip Hop Lusófono'"⁷¹.

Capicua é também apologista da articulação entre homenagem e apropriação no contexto do hip hop. Para a MC, "ser samplado é uma homenagem. Se pegam na minha voz para meterem noutra música, se pegam naquela frase que eu dei, eu vou-me sentir homenageada por isso. Não me vou sentir usurpada".

Importa referir que Capicua explicita também o porquê de usar os samples na sua obra: deve-se ao facto de as temáticas que explora não terem chegado a si por acaso, havendo a necessidade de demonstrar aos ouvintes o que a levou até aquele resultado. Nas suas palavras, os recortes são incluídos:

porque fazem sentido, porque completam a minha obra, porque foram inspirações. Fazem parte daquela nuvem de referências e inspirações e de sintonias com outras pessoas que criam noutros registos musicais ou cinematográficos ou literários, etc., mas que andam à volta daquilo que é o meu universo de referências.

4.3 REFERENCIAÇÃO DA ORIGEM DO SAMPLE E IMPLICAÇÕES LEGAIS

Por representar um novo meio de fazer música, o uso do sampling levanta questões sobre a autoria das obras que se interligam diretamente com a temática dos direitos de

⁷¹ Retirado de uma entrevista dada à MTV a 06 de Abril de 2009 < <http://www.mtv.pt/noticias/entrevista-boss-ac/> >

autor. Além disso, é indiscutível que, além das implicações legais, surgem também discussões éticas sobre o assunto.

É comum o debate circular entre a questão do roubo *versus* criação e da homenagem *versus* usurpação. Com os depoimentos recolhidos e consultados, conseguiram averiguar-se opiniões que permitem uma maior percepção de como os criadores e a indústria avaliam estas problemáticas. Embora seja perceptível que há uma divergência na forma como se encara a questão, existe uma opinião transversal: a de que é ainda muito complicado impor barreiras e limites.

Para Cruzfader, a questão da referenciação da origem do sample não se põem porque “em Portugal não há essa necessidade”. Em relação às barreiras legais da questão, o produtor define-as dentro de parâmetros temporais: “tu não podes samplar uma música que saiu ontem. Tens uma regra que são 10, 15, 20 anos”. Neste sentido, não faz qualquer sentido samplar uma música recente porque toda a gente a irá reconhecer e será tida como uma “coisa óbvia”, longe do imaginário da pesquisa e do diggin’ que deve perfazer o uso do sampling. O próprio produtor afirma que, se for samplado, não há qualquer problema que o nome dele não apareça como origem do sample; justifica esta postura com a noção de sampling como homenagem. Também os Dealema concordam com essa afirmação quando dizem que em Portugal existe a vantagem de não se ter de pagar autorização para o uso dos samples.

Sam The Kid, no programa “Bairro Alto” da RTP2, faz também a articulação entre Portugal e a problemática dos direitos de autor e a sua posição é igual à dos outros artistas entrevistados: “uma coisa que nunca me impediu de editar nada cá em Portugal – e Portugal é a palavra-chave – é mesmo isso: é que cá o policiamento não é assim tão forte, e ainda bem!”

Já Rui Miguel Abreu em 2003, numa reportagem sobre sampling efectuada pela revista *Dance Club*, reforçava esta ideia da situação periférica de Portugal em relação aos direitos de autor:

mesmo que um músico pegue num disco de disco sound dos anos 70 e queira “sampler” uma frase, se for bater à porta da SPA [Sociedade Portuguesa de Autores], não tenho a certeza de que sejam capazes de lhe responder a muito curto prazo. (Gaspar, 2003)

Quanto aos Orelha Negra, denota-se igualmente esta despreocupação em relação aos direitos de autor. É notório quando, face à situação hipotética de verem uma música sua samplada, a expressão escolhida para representar a sua opinião sobre o assunto ser “na boa”. Mais uma vez, a questão do tributo é utilizada como justificação. Fred, baterista da banda, dá um exemplo concreto que expressa bem a sua postura face ao tema:

Eu inclusive estou a fazer um vinil só de *loops* de bateria para puderem sampler à vontade, livremente, e vou-me considerar “homenageado” se alguém pegar naquilo e usar na música deles. Fico muito contente que façam isso, acho que é uma forma de seres homenageado. Tenho a certeza que o Francisco que está aqui, se ouvir um baixo dele samplado numa música, vai ficar contente. Porque é fixe, é bem esgalhado, é sinal de que se lembraram e de que gostaram do trabalho dele.

De todas as bandas analisadas, os Orelha Negra são os únicos que referiram já ter lidado com uma situação de apropriação da sua obra. O caso remonta a 2011, quando o rapper nigeriano Mo Eazy rimou por cima de “M.I.R.I.A.M.” e colocou o vídeo no YouTube⁷². A postura da banda é positiva; nas palavras de Fred, “está fixe”.

Francisco, o baixista, afirma que noções como o “*fair use*”* em Portugal não têm relevo, porque todos os músicos nacionais já usaram inúmeras referências e os discos portugueses dos últimos 15, 20 anos são nisso sintomáticos. Se tivesse acontecido nos EUA, seria possível a instauração de processos; em Portugal, “estão-se nas tintas”.

Capicua é, talvez, a artista com uma opinião menos bem definida em relação à temática em causa:

⁷² Vídeo disponível em <http://youtu.be/iae11vFOZeM>

Estas coisas são difíceis porque têm a ver com motivação por detrás das questões e são coisas tão subjetivas que é difícil tu gerires os limites. Mas também acho que ao impor limites, estás a podar as possibilidades de evolução dos artistas e da sua própria música. Por isso é que estas questões dos direitos de autor são tão complicadas, porque à partida há coisas que estão no nosso universo pessoal, que nascem da minha cabeça, mas que vêm de algum lado. Eu uma vez vi uma conferência com o José Mário Branco e ele dizia isso: “Eu vivo dos direitos de autor mas eu não acredito nos direitos de autor”. Porque, de facto, eu estou sintonizado para receber aquela inspiração mas aquilo vem de tudo o que eu já vi, de tudo o que eu já li, de tudo o que eu falei.

Sam The Kid, em “À Procura da Perfeita Repetição” (2006) desenvolve também esta ideia dos direitos de autor a “amarrar” a criatividade:

*E quanto às leis (e quanto às leis?),
Não 'tão bem explicadas,
E eu não vejo o sentido, pra mim 'tão erradas
São papéis, mai' nada, não dão liberdade,
A esta arte que pra eles 'inda é novidade*

Virtus é outro dos impulsionadores deste desprezo assumido pelos direitos de autor no hip hop nacional e usa um argumento forte para o defender, relacionado com a ideia de originalidade: “Eu acho que desde que o Bach morreu, toda a música passou a ser uma constante reciclagem de si mesma. Hoje a diferença só vive de boas ideias ou ideias originais”. Sobre a possibilidade de o seu trabalho ser usado como ingrediente criativo do trabalho de todos, o MC afirma não ter qualquer problema:

Eu posso usar parte da tua criação para alimentar a minha, e consequentemente tu podes alimentar a tua com a minha. Eu não ficaria chateado se usassem material meu que eu publiquei, seria estranho ficar. Temos que inspirar e ser inspiradores.

Porém, detém a mesma posição de Capicua, quando considera que a questão da motivação tem de ser tida em conta neste processo. Na sua opinião, o problema dos direitos de autor não se põe em casos como o seu, de artistas independentes. Nesse caso, não há necessidade de pedir autorização ou pagar pelo uso, pois “a intenção passa pela criação e não pelo negocio de se fazer um ‘hit’ com uma música dos ABBA ou dos Beatles à pala deles”.

Esta questão da motivação que leva a criação das obras como critério de avaliação da necessidade de pagar ou autorizar, é um ponto referido também por Rui Miguel Abreu:

Eu acho que mais uma vez é assim: “Eu sou um jovem produtor com 20 anos e eu samplei o Carlos Paredes”. O tema em que eu samplei o Carlos Paredes vai sair numa *mixtape* que eu vou disponibilizar na internet e com a qual vou ganhar exatamente 20€. Não vejo que faça sentido algum artista pedir o que quer que seja. No outro campo oposto está: “Eu sou o Sam The Kid ou o Boss AC e vou ter um enorme sucesso de rádio com esta música em que eu samplei o Carlos do Carmo. E vou fazer não sei quantos concertos à conta do sucesso desta música. E vou, agora já não se vendem muitos discos, mas vou vender não sei quantos downloads à conta desta música.” Aí, eu acho que até devia ser quase o próprio STK ou Boss AC a abordar o artista e a dizer: “Olha, isto está a bater, acho que devias receber uma compensação por isso”. (...) Mas sim, dependendo do resultado comercial da música, ou até nem do resultado mas da intenção comercial - a música até pode ser um *floop* mas eu samplei os Xutos & Pontapés exatamente para tentar que a música seja um grande sucesso. Aí tenho de pagar à partida.

Rui Miguel Abreu relembra ainda a situação em que o Boss AC samplou “O Pastor” dos Madredeus, onde é óbvio que a amostragem não foi discreta e está implicitamente assumida a intenção de samplar a genialidade de outra banda, para que essa genialidade passe também para a obra agora criada. Na sua opinião, o músico pediu provavelmente autorização para tal, tendo pago “logo à cabeça” um valor específico, independentemente do resultado comercial da sua música.

Também A. Paul, DJ e produtor lisboeta, coloca a questão da motivação como factor decisivo neste processo:

Se eu fizer uma música semelhante só porque sei que aquela vendeu muito e que posso vender muito também, isso para mim é plágio! Agora, se eu pegar num sample para fazer uma coisa criativa, porque me soa bem, e não para vender milhões...

Outra perspectiva dada por Rui Miguel é a dependência entre a questão da referenciação e o resultado final da obra. Torna-se necessário analisar o produto criativo final para avaliar se a referenciação da fonte é realmente indispensável; isto porque, muitas vezes, a obra criada é já outra coisa com um valor artístico próprio e único que não deve o conceito que veicula ao sample utilizado:

(...) depende também do tratamento que se dá ao material de origem. No sábado passado, vi no Teatro Maria Matos um artista da área da música erudita contemporânea chamado William Basinski que trabalha essencialmente com loops, com material apropriado e que depois tem toda uma carga conceptual por trás da forma como ele realiza essa abordagem porque trabalha num ambiente sobretudo analógico com fitas magnéticas e a música dele acaba por refletir o carácter finito do próprio suporte. (...) No caso dele, o processo é muito mais importante do que a origem dos sons, é mais o que acontece aos sons no momento e na forma como eles os trata que é o que determina a natureza da música que faz. No sampling, mesmo no universo do hip hop, isso acontece também. Quando nós olhamos por exemplo para o que faziam os Public Enemy e o Bomb Squad, o colectivo de produção dos Public Enemy, a ideia de sobreposição de todos aqueles pequenos excertos que se citavam na produção era tão forte que o que tu obtinhas no final era uma amálgama sonora que não permitia a correta identificação de cada momento. (...) A citação da origem é importante se o autor pretender que assim seja.

Para o jornalista, a questão da marca de autor no hip hop está também muito dependente do investimento que se faz durante o processo de criação e, muito

importante, durante a fase inicial do diggin'. Quanto maior for o tempo despendido na procura, maior a probabilidade de ser conseguida uma música mais singular, que espelhe a especificidade criativa do músico. Nas palavras de Sam The Kid, *"É só mostrar criatividade e mestria/em fazer a pesquisa"* (*"À Procura da Perfeita Repetição"*).

4.4 DIREITOS DE AUTOR E QUESTÕES MONETÁRIAS

Outra das questões que se pretendiam apurar relaciona-se com questões monetárias. Neste sentido, investigou-se até que ponto os artistas permitem a utilização da sua obra, sem receberem qualquer remuneração por esse facto, percebendo-se igualmente a partir de que momento consideram que a remuneração é necessária. O padrão, em relação a esta problemática, é claro: para os artistas analisados, a inclusão de uma obra sua na obra de outro criador deve implicar uma remuneração a partir do momento em que a obra gera lucro. Isto aplica-se também em situações em que a intenção de criação foi concretamente o nascimento de um *hit* musical que, à partida, permitirá a obtenção de rendimentos elevados – mesmo que depois esta situação não se concretize e o tema não obtenha o reconhecimento expectável, a intenção existiu e, por isso, tem de ser tida em conta.

Francisco, dos Orelha Negra, afirma que toda esta questão dos direitos de autor é "mais delicada quando envolve vendas" ou quando enverga pelo mundo da pirataria. Para o músico, é mais problemático quando alguém pega num repertório e sem o transformar, o revende. Porém, se o intuito for a mera retransmissão do tal repertório, o problema não se põem e é considerado uma forma de divulgação do trabalho da banda. Para Fred, também dos Orelha Negra, o uso da sua obra por outro criador é aceitável, "até um certo ponto". O exemplo que dá para ilustrar esta situação é o caso de o criador obter um bilião de *views** no YouTube, o que já não tornaria tão linear a questão do uso sem autorização ou remuneração.

Cruzfader é mais relutante face a este tema e não define uma posição concreta. Em Orelha Negra, são utilizados samples que não estão autorizados que, por isso, não originaram qualquer pagamento aos seus autores. Por essa razão, Cruzfader não consegue elucidar a sua opinião, caso fosse o seu trabalho a ser samplado: “é complicado, porque não podes exigir uma coisa que nós também não fazemos”. Porém, consegue concluir que a escala que a obra gerada obtém é um factor decisivo na hora de tomar uma decisão; a conjuntura muda se for um êxito mundial ou se for uma criação menos visível.

Também Sam The Kid defende que a visibilidade que a obra que utiliza samples atinge é factor decisivo quando se considera o pedido de autorização e a necessidade de pagamento dos direitos de autor: “tudo depende do sucesso que tu tiveres. Se eu tiver um mega sucesso, claro que vão vir atrás de mim”. No programa “Bairro Alto” (2013), explica:

Eu de qualquer das formas, faria sempre livre em minha casa. Livre, posso fazer o que eu quiser, depois posso é não editar ou posso por na net à borla. Embora a situação de por na net à borla está a começar a criar uma revolução inversa. Que é: Tudo bem, tu estás a por na net uma música que tem um sample de que não conseguiste ter autorização. Mas se toda a gente sacar e tiveres muito sucesso, tu vais conseguir dar muitos concertos e consecutivamente ter sucesso. E já houve alguém que ganhou um caso com isto e isto está a mudar.

Em 2003, já Sam tinha dado uma entrevista onde afirmava dar liberdade total se samplassem o seu trabalho, não exigindo qualquer remuneração pois também não gostava que o cobrassem por isso. Porém, desenvolve a ideia de que o autor da obra que se sampla tem algo a dizer, apoiando assim os pedidos de autorização:

As pessoas que eu “sampo” têm o direito de não gostar e de não me darem a liberdade para o fazer. Eu também tenho esse direito. Tecno, por exemplo, não me importava. Agora alguém como a Ágata a tirar-me uma rima... acho que não gostava. (Gaspar, 2003)

Para os Dealema, “só faz sentido pagar a partir do momento em que vai sair por uma grande editora” já que, à partida, vai gerar lucros elevados. Mesmo nessa situação, isto será mais inevitável no caso de ser “chapado”: “samplares um *loop* de uma coisa que é exatamente igual ao sucesso que foi nos anos X, aí já tens mesmo de declarar. Senão também levas com um advogado da banda à porta”. Ex-peão sumariza: “Se fores fazer milhões a partir de uma música que foste samplar, o que é que custa dares ao artista ou à editora a sua parte?” Por vezes, esta questão de remunerar o autor da obra que se utilizou nem será assim tão linear, visto que há situações em que apenas terão de ser pedidos os direitos de utilização. Mundo explica: “Às vezes há muitos artistas que cedem os direitos, não tens que pagar porque o artista considera como uma homenagem.” Daqui deriva eventualmente outra conjuntura, em que poderá existir um intercâmbio artístico que será benéfico para todos os interessados. Dá-se a samplagem de uma obra de um artista, que irá samplar depois quem o samplou em primeira instância, numa livre circulação de conteúdo artístico sem preocupações legais e/ou monetárias.

Para Capicua, torna-se muito difícil estabelecer limites nestas questões:

É muito complicado estabelecer barreiras aí. Se pegarem na minha voz e puserem num anúncio de televisão, eu vou ficar muito chateada e vou muito provavelmente por a pessoa em tribunal. Agora se pegarem na minha voz para porem numa música de hip hop, e continuar a renovação do nosso espólio, para fazer música, eu acho que isso é uma coisa muito positiva. Se for para fazer dinheiro com aquilo que é meu, acho que não é uma coisa positiva. Claro que ao fazeres música também podes fazer dinheiro, mas o primeiro objectivo não foi fazer o dinheiro, foi fazer a música.

Em relação à pertinência dos direitos de autor no contexto do hip hop, Capicua acha que fazem sentido existir já que permitem uma proteção da autoria e garantem que

a tua obra tem um vínculo contigo mesmo depois de deixar de ser tua no sentido em que já a tornaste pública. É quase um cordão umbilical invisível que te remete para ti e que te defende de algumas utilizações comerciais da tua obra que vão gerar dinheiro e que tu também tens o direito que retribua para ti.

Porém, assegura que a lei não está adaptada à realidade existente, já que é decidida pelas pessoas que “falam a linguagem do dinheiro”. Capicua defende a necessidade de uma discussão no meio artístico sobre estas questões, já que os autores são os principais implicados e a sua opinião deveria ser preponderante na definição deste tipo de legislação.

Coelho (2005) explica como se iniciou esta questão dos direitos de autor e autorizações no hip hop, e esse testemunho permite entender que desde aí o cenário não se alterou e a indústria ainda mantém a mesma postura. Daqui se evidencia ainda mais a necessidade urgente expressa por Capicua de estabelecer um diálogo sobre esta temática.

Quando o Hip hop surgiu, havia pouca legislação no que diz respeito ao uso e apropriação de amostras de trabalhos de outros autores. Assim, artistas, como os De La Soul, Public Enemy, e os Beastie Boys, criaram o seu trabalho apropriando-se, livremente, do que se pode chamar memória colectiva musical. No entanto, ao mesmo tempo que este estilo se mostrava cada vez mais lucrativo, as companhias discográficas começaram a aumentar os valores pelos quais se podiam adquirir ‘samples’, o que teve grande impacto, a nível do processo criativo estruturante do hip hop [Siegel, Dmitri, ‘It takes a nation of lawyers to hold us back’, in <http://www.designobserver.com>, citado por Coelho, 2005]

4.5 SAMPLING COMO PERPETUAÇÃO DA ATEMPORALIDADE

No decorrer da investigação, foi sendo desenvolvida a ideia de que o hip hop e a música rap permitem uma certa desvinculação da música ao espaço temporal. Neste sentido, pode ser defendido que o hip hop, por ter uma elevada carga referencial e

apropriacionista a si associadas, impulsiona uma quebra da temporalidade já que resgata frequentemente para o presente o passado, estimulando e impulsionando também a criação futura.

Esta ideia conecta-se com a noção de “*atemporality*” defendida por Bruce Sterling na conferência “Transmediale 10” em Berlim, a 6 de Fevereiro de 2010. A transcrição está disponível num artigo da *Wired* datado de 25 de Fevereiro de 2010, cujo título é o mesmo do da conferência em questão: “Atemporality for the Creative Artist”.

Sterling afirma que “o que estamos a enfrentar há mais de uma década é uma década de salvamento de emergência, de resiliência, de tentativas de sustentabilidade”⁷³. Por essa razão, o passado é de forma recorrente resgatado para o presente em todas as áreas artísticas. Sam The Kid, em “Eternamente Hoje” (2002), samplou um trecho de uma música de Minnie Riperton em que se ouve: “*Yesterday is here. Now will never pass*”. E é isso que importa, a ideia do passado no presente, e do presente que, por consequência, nunca vai passar porque irá ser ciclicamente resgatado no futuro. Desta forma, Sterling defende algo que está implícito também na filosofia decorrente do uso do sampling: é necessário aceitar o que já passou, e criar a partir desse ponto de vista. Nas palavras de Sterling, facilmente aplicáveis ao universo do hip hop, a produção artística significativa deverá ser “multi-temporal” ao invés de “multi-cultural”.

Capicua elege a capacidade de renovação das suas próprias referências como um dos pontos fortes do hip hop, elogiando também a capacidade do movimento em resgatar conteúdos passados, conseguindo depois renová-los e apresentá-los como algo “fresco”, num processo que apelida de “canibalismo musical”. É “como se nós nos alimentássemos de nós e das nossas referências, do nosso passado e da nossa bagagem cultural, para nos renovarmos enquanto artistas e para renovarmos o nosso próprio património cultural”. Pegando no exemplo de Sam The Kid, Capicua afirma que quando este resgata referências primordiais da música portuguesa, está a dar a

⁷³ Tradução livre da autora, do original: “What we are facing over a decade is a decade of emergency rescue, of resiliency, of attempts at sustainability, [...]”

conhecer esse património cultural a uma geração que não o conhecia e que o vai reinterpretar, e atualizar. A MC desenvolve inclusive uma analogia, que traduz na perfeição todo este processo:

Isto é quase como o fermento de padeiro, é uma bela metáfora! Com o fermento de padeiro fazes um pão hoje, aquilo fermenta, pegas um bocadinho dessa massa que ficou de ontem, para fazer o pão de amanhã. E aquilo faz com que o pão de amanhã cresça. Não é o pão de ontem, é pão de amanhã mas tem um bocadinho do pão de ontem. (...) O pão de hoje vai ter uma sementeira do pão de há 10 anos atrás, se for preciso. Porque uma coisa alimenta-se da outra e o pão de ontem vai fazer com que o pão de amanhã cresça. É isso, é exatamente essa a metáfora.

Esta questão do sampling permitir trazer músicas antigas, esquecidas no tempo, a uma geração presente é afluída também por Maze, dos Dealema: “A maioria desses artistas dos anos 70 até ficam contentes por serem samplados porque chegam a outras gerações. Não através da música original mas pela outra música”. Também Miguel Cardona, produtor, define o que uma pessoa que trabalha com sampling faz como o ato de “pegar numa série de coisas que achamos que têm qualquer coisa a dizer, e pô-las no nosso tempo” (Gaspar, 2003). Rui Miguel Abreu também explica que “existe uma nova geração para quem esta música que está a ser produzida é absolutamente nova mas quem tem mais idade consegue reconhecer nela as tais marcas do passado”. Para o jornalista essa é a alma do sampling hoje em dia: “manter viva e atualizada uma música que foi editada há décadas. É para aí que devíamos caminhar”. (Gaspar, 2003)

Virtus é outro MC a colocar o sampling como uma técnica de canibalismo musical, quando afirma que “desde que o Bach morreu, toda a música passou a ser uma constante reciclagem de si mesma”. Daqui, deriva uma filosofia que para este rapper deverá ser a única válida atualmente: “temos que inspirar e ser inspiradores”, criando com base em obras de outros, e deixando a nossa criação alimentar obras futuras.

Sam The Kid, quando fala da sua faixa “Pratica(mente)” defende também esta concepção. No álbum, convidou o seu pai Napoleão Mira, que escreve poesia sob o

pseudónimo Viriato Ventura, a participar. Para tal, este elaborou um poema de propósito para o álbum e foi repescar outro aos seus arquivos de há muitos anos. Sam considera este segundo acontecimento incrível, já que “passados 20 e tal anos, eu estou a divulgar isso”.

Rui Miguel Abreu aponta inclusive que a própria indústria já entendeu esta potencialidade do sampling.

Houve quem entendesse que o sampling permitia reativar catálogos que estavam parados. Nos anos 80, uma das mais importantes editoras de jazz de sempre, a Blue Note, ressurgiu quando percebeu que muitos desses discos clássicos estavam a ser “samplados” pela comunidade hip hop. Em vez de correr atrás das pessoas que “samplavam” os discos, resolveu juntar-se a eles, com a famosa frase “You Gotta Hear Blue Note To Dig Def Jam”. (Gaspar, 2003)

Uma ideia que se relaciona com esta quebra de temporalidade é também a morte do autor, que Navas (2005) afirma decorrer do uso do sampling. Referindo Barthes e Foucault, o autor explica esta morte autoral através do facto da criação já não ser algo verdadeiramente original, mas sim “um ato complexo de resampling e reinterpretação de material previamente introduzido”. Liga-se esta ideia ao ready-made de Duchamp que, na opinião de Navas, ao ter percebido que a criação passa agora por escolher cuidadosamente conteúdos já existentes, limitou-se a selecionar objetos já existentes para os colocar na esfera artística, dando-lhes assim o valor de arte. O mesmo pode ser aplicado a esta ideia de sampling: não importa já criar música inovadora, mas sim repescar referências do passado para as músicas do presente, recontextualizando-as de forma a que possam traduzir o que os criadores querem dizer em pleno século XXI. Ao serem transportadas para o presente, as músicas ganham uma nova força, novos públicos e, mais importante, uma nova autoria híbrida que permite a sua cristalização num tempo que não é o seu.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A motivação inicial deste projeto de investigação foi a análise da apropriação cultural como ferramenta criativa no contexto do hip hop nacional, o que se converteu posteriormente numa exploração exaustiva do uso da técnica de sampling nesta conjuntura. No século XXI, com a proliferação de novas tecnologias e uma aceitação generalizada da apropriação como constituinte da prática artística contemporânea, o sampling dota o hip hop de um cariz apropriacionista que lhe permite reviver e realçar o quotidiano e a identidade do criador. De frisar é o facto de este estudo ter sido reavaliado e reestruturado a meio da sua execução, já que o objetivo inicial revelou-se ser impossível de concretizar por limitações temporais. Neste sentido, inicialmente o enfoque era sobre a generalidade da apropriação cultural na prática artística nacional; com a reestruturação, o foco tornou-se somente o hip hop nacional dentro desse mesmo contexto.

Num caminho que se evidencia longo, fundado por criadores como Picasso ou Warhol, a linguagem da apropriação tornou a arte passível de representar qualquer coisa, de qualquer forma, sobre qualquer pretexto. Face à destruição da sacralização da arte, a prática artística ganhou um carácter menos restrito que, porém, não denegriu a sua qualidade ou carga conceptual. O hip hop, género musical com objectivo claro de espelhar a realidade, teve na temática da apropriação o argumento ideal para a sua perpetuação. Se o hip hop fala do real, tem agora a oportunidade de trazer esse mesmo real para dentro das suas criações, abolindo-se a ténue fronteira entre o que é arte e o que é vida.

De forma a investigar esta questão, adoptou-se uma postura quasi-etnográfica através da realização de trabalho de campo. Numa primeira instância, foram entrevistados criadores do hip hop nacional, dando voz aos principais atores desta prática já que os seus testemunhos são os argumentos mais válidos para a confirmação ou refutação de uma teoria sobre o assunto. Num segundo momento, foi feita uma análise exaustiva do hip hop nacional, ouvindo-se repertório de inúmeros artistas ao mesmo tempo que se consultavam entrevistas e artigos sobre a temática. Importa referir que a literatura sobre esta questão é muito escassa, o que justifica a elevada importância atribuída às fontes de informação não literárias encontradas e consultadas. Contudo, privilegiou-se sempre uma articulação clara e bem fundamentada entre estas duas vertentes investigativas. O intuito foi a criação de um caso de estudo prático sobre as diferentes questões que se pretendiam analisar.

Refletindo sobre os resultados encontrados ao longo deste estudo, é inegável que o sampling é um dos motores criativos mais importantes do hip hop nacional. A simbiose entre estes dois surgiu com o início do movimento em Portugal e, desde aí, cresceu e cimentou-se. Se no início os samples usados eram maioritariamente instrumentais, outra realidade foi sendo desenvolvida. Foi esta realidade que pretendeu também ser estudada, de modo a gerar uma tipologia da apropriação no hip hop onde se pretendeu catalogar as fontes de onde são retirados os samples e excertos. Definiram-se dois tipos distintos de apropriação neste âmbito. De um lado, existe uma apropriação do hip hop do próprio domínio musical onde são utilizados samples de músicas já existentes na criação de novas músicas de hip hop. Aqui, encontra-se novamente uma dualidade que se traduz, por um lado, na samplagem de música nacional e, por outro, na samplagem de música internacional. No que diz respeito à apropriação de música nacional, é perceptível que o hip hop surge como mecanismo de reconstrução da memória emocional dos rappers, que espelha igualmente a memória coletiva como da comunidade em que estes se inserem. São samplados de forma maioritária artistas que fizeram parte da construção identitária dos artistas do movimento, presentes no seu imaginário desde a adolescência e juventude. Justifica-se assim o uso recorrente da obra de Carlos Paredes, Amália Rodrigues ou Zeca Afonso. Já no que concerne a

samplagem de música internacional, há igualmente uma tendência mais significativa onde as obras apropriadas pertencem ao domínio da música negra. Na sua essência, o hip hop deriva da fusão de outros estilos musicais como o r&b, o jazz ou o funk. Por essa razão, torna-se natural este uso intensivo de conteúdos originários destes domínios musicais numa tentativa de homenagear também os géneros que estiveram na origem deste estilo musical e que, pela sua sonoridade, permitem uma integração mais natural nas músicas de hip hop. Porém, é de notar que outros géneros também são apropriados, sendo igualmente identificáveis referências a músicas pop e rock. Similar a estas duas tendências é o facto de a maioria dos samples serem extraídos de faixas dos anos 1960/70, denotando-se de certa forma a já referida utilização do sampling como reconstrução mnemónica.

Além do uso de samples provenientes do meio musical, também registos de outros domínios não musicais são utilizados no hip hop nacional. É, novamente, uma confirmação da samplagem como perpetuação da memória: os rappers cresceram a ouvir música, mas as suas influências vão muito além de notas ou pautas musicais. Este facto, articulando com a questão do hip hop ser a linguagem do real, permite o resgate de referências de outros domínios que fortalecem a história que se conta. Após a análise de extensa obra, concluiu-se então a existência de cinco categorias diferentes de conteúdos apropriados pelos rappers nacionais nas suas músicas: literatura, meio audiovisual, meio mediático, quotidiano e cultura popular. Poemas, notícias televisivas ou telefonemas quotidianos são incorporados. Importa referir que a apropriação, nesta circunstância, não se restringe ao uso da técnica de sampling. Frequentemente, é feita uma referenciação ou citação de imaginários fora da música na música que não supõem o uso direto de samples mas são inequivocamente um tipo de apropriação.

Neste estudo, procurou investigar-se também sobre o papel que o sampling adquire como ferramenta de criação artística utilizada pelos artistas do hip hop nacional. Foram explorados processos criativos de vários artistas, que permitiram o desenvolvimento de várias teorias. Em traços gerais, foram encontradas duas vertentes de criação distintas face à samplagem: na primeira, o sample é ponto de partida da

criação da música; na segunda, o sample surge como complemento à música que já está delineada, dando-lhe uma maior validade sonora e/ou conceptual. Porém, seja o sample a inspiração inicial ou um complemento posterior, a sua validade artística não se dá através da mera utilização mas sim da recontextualização, onde o sample é encaixado e articulado no novo contexto de forma pensada e propositada.

Quando se aborda a questão da referenciação da origem do sample, é evidente que esta não é uma temática consensual no domínio do hip hop. Deste modo, podem ser encontradas opiniões que apoiam duas correntes distintas: a dos artistas que acham que é necessário referenciar o autor do sample quando este é utilizado; e a dos criadores que não consideram este procedimento necessário. Os primeiros justificam o seu comportamento com a questão do rigor, onde se pretende dar o mérito e reconhecimento a quem inspirou e contribuiu para a criação artística, ao mesmo tempo que se oferece aos ouvintes a possibilidade de melhor entendimento do contexto em que a faixa nasceu. Os segundos, apoiam a não referenciação da autoria e/ou origem do sample com o argumento de que essa apropriação é intrínseca à linguagem do hip hop e, como tal, a própria tradição do género musical justifica a não referência da fonte da amostra incorporada. Este factor interliga-se com outro de importância fulcral no movimento: a questão da descoberta da origem do sample, encarada por muitos artistas e conhecedores do hip hop como uma espécie de jogo de adivinhação que incentiva a vontade de procurar e conhecer mais.

Depois da análise das entrevistas realizadas e outros artigos sobre a temática onde foi dada voz aos artistas portugueses do hip hop, torna-se natural afirmar dizer que a homenagem é, aquando do uso de samples, uma intenção maioritariamente patente. Com maior ou menor grau de intensidade, é certo, mas quer-se quase sempre realizar um tributo ao autor da obra apropriada, referenciada, citada. Outra problemática que daqui se extrai prende-se com a referenciação da origem do sample e as questões legais que daí derivam. Embora se pretenda homenagear, muitas vezes esta homenagem não é posta no papel e não se faz referência ao(s) autor(es) das músicas de onde foram extraídos os samples. O debate circula entre os binómios roubo versus

criação e homenagem versus usurpação. Com os depoimentos recolhidos e consultados, conseguiram averiguar-se opiniões que permitem uma maior percepção de como os criadores e a indústria avaliam estas noções. Embora seja perceptível que há uma divergência na forma como se encara a questão, existe uma opinião transversal: a de que é ainda muito complicado impor barreiras e limites. Porém, outra opinião que, embora não transversal, é muito recorrente é o facto de no hip hop nacional a referência não ser tendência maioritária porque em Portugal essa necessidade não é sentida, e ainda se consegue viver à margem da lei sem sofrer quaisquer repercussões. Prova disso é a existência de apenas um processo legal no hip hop nacional sobre um sample não autorizado, o que é residual tendo em conta a quantidade de samples não autorizados presentes nesta realidade nacional.

Outra das questões que se pretendiam apurar relaciona-se com questões monetárias. Neste sentido, apurou-se até que ponto os artistas cedem a utilização da sua obra, sem receberem qualquer remuneração por isso, percebendo-se igualmente a partir de que momento consideram que a remuneração é obrigatória. O padrão, em relação a esta problemática, é claro: para os artistas analisados, a inclusão de uma obra sua na obra de outro criador deve implicar uma remuneração a partir do momento em que a obra gera lucro. Isto é também aplicável em situações em que a intenção de criação foi concretamente o nascimento de um hit musical que, à partida, permitirá a obtenção de rendimentos elevados; mesmo que depois esta situação não se concretize e o tema não obtenha o reconhecimento expectável, a intenção existiu e, por isso, tem de ser tida em conta.

A última ideia defendida nesta investigação foi sendo desenvolvida e descoberta através da análise dos depoimentos recolhidos e consultados, não tendo sido pensada *à priori*. Assim, surgem o hip hop e a música rap como catalisadores de uma certa desvinculação da música ao espaço temporal. O hip hop, por ter uma elevada carga referencial e apropriacionista a si associadas, impulsiona uma quebra da temporalidade já que resgata frequentemente para o presente o passado, estimulando e impulsionando também a criação futura. É o movimento como atemporalidade, noção

perpetuada por Bruce Sterling aqui resgata para caracterizar o hip hop.

Esta investigação, por ter considerado um assunto não abordado de forma frequente, acabou por se desenvolver em várias frentes, tentando dar um panorama geral da realidade da samplagem no contexto do hip hop nacional. A validade teórica dos argumentos apresentados é muito atribuída pelos intervenientes do meio e pelas obras analisadas, sendo um trabalho exaustivo no que diz respeito à pesquisa e análise.

No atual contexto artístico à escala global, em que noções como autoria, apropriação ou direitos de autor são usadas de forma recorrentes, o hip hop aparece como diálogo sobre a realidade e sobre as referências, conseguindo incorporá-las e ainda assim ser aceite. Com o desenvolvimento tecnológico e de novas noções como os Creative Commons, há possibilidade de novas transformações e de evoluções futuras. É por essa razão que este trabalho de mestrado pretende ser um projeto em aberto, com vontade de inspirar estudos futuros que, tal como os objetos da investigação aqui retratada, sejam expressão livre, irreverente, criativa, lúdica e socializante do uso da apropriação, articulada com as formas criativas, identitárias e comunicacionais do hip hop.

GLOSSÁRIO

a cappella: música vocal sem acompanhamento instrumental

beat/batida: cadência de percussão que marca o ritmo de um tema; significa também instrumental

bite: expressão que designa o ato de copiar, imitar ou plagiar letras e/ou melodias no mundo do hip hop

bpm: batidas por minuto; termo utilizado no meio musical para distinguir as músicas mais lentas das mais rápidas

cap: boné

chop/chop style: expressão que indica o corte e rearranjo de uma determinada amostra de áudio

chunga: de fraca qualidade

cover: no meio musical, uma *cover* (também chamada de '*cover version*' ou '*cover song*') é uma nova versão de uma canção já existente. por norma o autor da *cover* não é o mesmo do da música original

diggers: praticante de diggin'

diggin'/digging: representa o ato de pesquisar discos de vinil, usualmente em lojas fora do circuito comercial, optando-se por lojas de discos especializadas ou feiras em segunda mão; o objetivo final é a obtenção de discos particularmente raros, valiosos ou sampláveis

DJ/DJing: *disc jockey*; em termos genéricos, designa a atividade de passar música através da seleção e mistura das faixas; na cultura hip hop representa a capacidade de criar som com recurso à manipulação de dois pratos de gira-discos

dropar: rappar

drum: bateria

fair use: o *fair use* (uso aceitável, em português) é um conceito da legislação dos Estados Unidos da América que permite a utilização de conteúdos protegidos pelas leis dos direitos de autor em circunstâncias especiais, sem ser necessária uma autorização. Exemplos de *fair use* são usos relacionados com o ensino, crítica, comentário ou divulgação de notícias

freestyle: modo improvisado de cantar rap

groove: no meio musical representa a sensação de propulsão rítmica e de “swing”

instrumental: parte instrumental (sem a parte vocal) de um tema

kick: bombo

kuduro: estilo musical e de dança surgido em Angola nos anos 1980

loop: repetição de determinada secção musical, normalmente constituída por um sample previamente selecionado

mainstream: expressão utilizada na indústria musical para referir projetos musicais acessíveis a um público mais abrangente

MC: originalmente, significa Mestre de Cerimónias; é utilizado para referir um indivíduo que *rappa*

movimento: representa a cultura hip hop; é utilizado frequentemente pelos membros da comunidade hip hop para definir a sua própria comunidade e o conjunto de princípios e valores pelos quais se regem

old school: algo referente a uma época anterior; aplicável a ideias, objetos, temáticas, etc.

pitch: tom/altura de uma nota musical; ao alterar o pitch muitas vezes a velocidade da música é também modificada

rappar: técnica específica de canto que caracteriza a atividade do MC

rapper: MC; por vezes utilizado para definir qualquer indivíduo ligada à prática de música rap

recortes: no contexto do hip hop significa o mesmo que sample

rima: improviso ou estrofe de uma letra rap

sampler: instrumento musical electrónico semelhante a um sintetizador, mas que não gera sons. Em vez disso, reproduz efeitos sonoros previamente gravados, também apelidados de samples, que são armazenados no sampler pelo utilizador com recurso a uma memória digital. Podem ser reproduzidos posteriormente, sozinhos ou em sequência, modificados ou não. Estão geralmente associados a outro equipamento que permite o seu controlo (teclado, *pad controller*, computador, etc.). o MPC, referido neste estudo, é concretamente um Akai MPC (Music Production Controller), que é

simultaneamente um sequenciador MIDI e um sampler

saxo: saxofone

set: abreviatura de “DJ set”; performance musical do DJ onde este seleciona e *passa* discos

skill: qualidade/capacidade técnica do rapper, relacionada com a velocidade de verbalização, ritmo e dicção; relaciona-se também com a capacidade de improviso, demonstrável pelo MC no *freestyle*

soundcloud: plataforma online de publicação áudio utilizada por profissionais e amadores da área musical; possibilita o carregamento de faixas e a sua posterior partilha e divulgação

strings: naipe de cordas numa orquestra

tecnobrega: género musical desenvolvido no início dos anos 2000 em Belém do Pará, Brasil. Envolve o *remix*, rearranjo e fusão de música popular tradicional (apelidada de ‘brega’) com música electrónica, tendo na sua génese um uso intensivo das novas tecnologias. desenvolveu-se num mercado paralelo ao das grandes editoras, tendo formas alternativas de distribuição e uma preocupação quase inexistente pelos direitos de autor. O documentário “Good Copy, Bad Copy” apresentou diversos DJ’s e produtores deste estilo musical

underground: oposto de *mainstream*; é utilizada pelos rappers como autodefinição para representarem o facto de estarem mais afastados da comercialização musical, ao produzirem música para circuitos mais alternativos

views: termo utilizado no contexto do YouTube; significa o mesmo que visualizações, ou seja, a quantidade de vezes que determinado vídeo é visto

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRAFIA

- Abreu, Rui Miguel.** "O regresso de Sam The Kid" Blitz, Outubro 2006. 27.02.2013
<<http://blitz.sapo.pt/o-regresso-de-sam-the-kid=f2415#ixzz2WcqAApg1>>
- Adamowicz, Elsa.** *Surrealist Collage in Text and Image: Dissecting the Exquisite Corpse*. NYC: Cambridge University Press, 2005
- Archer, Michael.** *Art Since 1960*. Londres: Thames & Hudson, 2002
- Boon, Marcus.** "On Appropriation" *CR: The New Centennial Review*, 2007. 26.01.2013
<<http://marcusboon.com/on-appropriation/>>
- Cadete, Miguel Francisco.** "Pop?" *Público*, Julho 2003. 27.02.2013
<<http://www.h2tuga.net/hiphop/hiphop-na-imprensa/artigos-em-geral/1982-reportagem-sobre-hip-hop-portugues.html>>
- Carrasco, Tiago.** "Entrevista, Sam The Kid" A Bica, Junho 2013. 11.03.2013
<<http://www.abica.pt/2013/05/30/entrevista-sam-the-kid/#sthash.wKWYxPA7.dpuf>>
- Chang, Jeff.** "Keeping It Right" *GIA Reader*, vol. 18, nº 1, 2007. 13.03.2013
<<http://www.giarts.org/article/keeping-it-right>>
- Coelho, Rita.** "Articulações Híbridas" Dissertação de Mestrado em Arte Multimédia, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2005
- Contador, António Concorde e Emanuel Lemos Ferreira.** *Ritmo e Poesia: Os Caminhos do Rap*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997
- Danto, Arthur C.** "Modern, Postmodern, and Contemporary" *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton: Princeton University Press, 1992
- Diliberto, John.** "Pierre Schaeffer & Pierre Henry: Pioneers in Sampling" *Electronic Musician*, Junho 2005. 19.01.2013
<<http://www.emusician.com/features-interviews/0777/pierre-schaeffer--pierre-henry-pioneers-in-sampling/146377#sthash.LUuiUV2K.dpuf>>
- D'Errico, Michael A.** "Behind the *Beat*: Technical and Practical Aspects of Instrumental

Hip hop Composition” Tese de Mestrado em Musicologia da Universidade de Tufts, Maio 2011 <<http://www.cs.tufts.edu/~jacob/250hcm/MikeDErricoMAthesis.pdf>>

Egenes, John. “The Remix Culture: How the Folk Process Works in the 21st Century” *Prism Journal* 7(3), 2010. 10.12.2012
<http://www.prismjournal.org/fileadmin/Social_media/Egenes.pdf>

Fernandes, Cristina Brito. “Cor, Ritmo e Movimento: Hip Hop, Definição e Suas Influências na Contemporaneidade” Dissertação de Mestrado em Criação Artística Contemporânea da Universidade de Aveiro, 2010. 13.01.2013
<<http://ria.ua.pt/handle/10773/3712>>

Carvalhais, Miguel. “Towards a Model for Artificial Aesthetics: Contributions to the Study of Creative Practices in Procedural and Computational Systems”, Tese de Doutoramento em Design da Universidade do Porto, 2010

Fradique, Teresa. *Fixar o Movimento: Representações da música rap em Portugal.* Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2003

França, José-Augusto. *História da Arte Ocidental: 1780-1980.* Lisboa: Livros Horizonte, 1987

Frota, Gonçalo. “Eles Percebem o Hip Hop”. *Blitz*, Janeiro 2003. 27.02.2013
<<http://www.h2tuga.net/hiphop/hiphop-na-imprensa/artigos-em-geral/1969-reportagem-sobre-a-editora-loop-recordings.html>>

Gaspar, Alexandra. “O uso do sampling: Roubo ou Criação?” *Dance Club*, nº 78, Outubro 2003. 20.02.2013 <<http://www.h2tuga.net/hiphop/hiphop-na-imprensa/artigos-em-geral/1987-reportagem-sobre-sampling-com-sam-the-kid-d-mars-e-rui-miguel-abreu.html>>

Gomes, André. “Orelha Negra: Como carne para canhão” *Bodyspace*, Dezembro 2010. 27.02.2013 <<http://bodyspace.net/entrevistas/366-orelha-negra/>>

Gomes, Kathleen. “Sam & Paredes, o Kid e o Senhor”. *Público*, Maio 2003. 27.02.2013
<<http://www.h2tuga.net/hiphop/hiphop-na-imprensa/artigos-em-geral/1978-reportagem-com-sam-the-kid.html>>

Guerreiro, Rita. “Linha da Frente” *Blitz*, Abril 2003. 27.02.2013
<<http://www.h2tuga.net/hiphop/hiphop-na-imprensa/artigos-em-geral/1976-reportagem>>

m-sobre-a-kombate-records-com-valete-e-gilbert-sacadura.html

Honnef, Klaus. *Pop Art*. Colónia: Taschen, 2004

Irvin, Sherri. "Appropriation and Authorship in Contemporary Art. *British Journal of Aesthetics*, nº 45, 2005, 123-137. 10.12.2012 <<http://www.ou.edu/ouphil/faculty/irvin/Appropriation.pdf>>

Jornal I. "Sam the Kid: 'Adoro escrever sobre amor. Sai-me facilmente, não sei porquê'" Setembro 2012. 25.02.2013 <<http://www.ionline.pt/artigos/boa-vida/sam-the-kid-adoro-escrever-sobre-amor-sai-me-facilmente-nao-sei-porque>>

Krauss, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998

Lipsitz, George. "We know what time it is: Race, class and youth culture in the nineties", in A. Ross e T. Rose (orgs.), *Microphone fiends: Youth, music and culture*, 17-28. Nova Iorque e Londres: Routledge, 1994

Lopes, Mário. "Desafinar a tradição". *Ípsilon/Público*, Abril 2010. 08.03.2013 <<http://ipsilon.publico.pt/musica/entrevista.aspx?id=255225>>

Lourenço Marques, Susana. "Cópia e Apropriação da Obra de Arte na Modernidade". Tese de Mestrado em Ciências da Comunicação, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2007. 21.12.2012 <<http://repositorioaberto.up.pt/bitstream/10216/13366/2/1681.pdf>>

Lynskey, Dorian. "Harlem Shake: could it kill sampling?" *The Guardian*, Março 2013. 14.03.2013 <<http://www.guardian.co.uk/music/2013/mar/13/harlem-shake-internet-killing-sampling>>

Machado, Fernando Luís. "Luso-africanos em Portugal: nas margens da etnicidade". *Sociologia: Problemas e Práticas*, nº 16, 1994, 111-134. 22.04.2013. <<https://repositorio-iul.iscte.pt/bitstream/10071/925/1/7.pdf>>

Manovich, Lev. "What Comes After Remix?" *Remix Theory*, 2007. 10.01.2013 <<http://remixtheory.net/?p=169>>

Marrucchi, Giulia e Riccardo Belcari. *A Grande História da Arte - Século XX: das Vanguardas à Arte Global*. Porto: Público, 2006

Neves, Bárbara Barbosa. "A Cultura Hip Hop em Portugal" Seminário de Mestrado em

Sociologia do Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas, Lisboa, 2004. 14.01.2013
<http://academia.edu/3007741/A_Cultura_Hip_Hop_em_Portugal_Abordagem_Sociologica_dos_Processos_de_Integracao_e_Contestacao_Social_do_Rap>

Nogueira, Carlos. *O essencial sobre o Cancioneiro narrativo tradicional*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2002

Oswald, John. "Plunderphonics or Audio Piracy as a Compositional Prerogative" Musicworks, nº 34, 1985 <<http://www.plunderphonics.com/xhtml/xplunder.html>>

Pinheiro, David. "Orelha Negra" PARQ, nº 34, Junho 2012. 16.02.2013
<<http://www.parqmag.com/?p=16851>>

Revista Fatal. nº 2, 2009 <<http://www.fatal2010.ul.pt/Revistas/REVISTA%20FATALn2.pdf>>

Ricca, Ágata. "Das memórias ao futuro – uma audição dos Orelha Negra" Palco Principal, Julho 2010. 05.03.2013 <http://palcoprincipal.sapo.pt/artigos/Artigo/review_das_memorias_ao_futuro_uma_audicao_dos_orelha_negra>

Ribeiro, Amanda. "O hip hop "tuga" está a mudar? A culpa (também) é delas" P3, Janeiro 2012. 28.01.2013 <<http://p3.publico.pt/cultura/mp3/1909/o-hip-hop-tuga-esta-mudar-culpa-tambem-e-delas>>

Rios, Pedro. "Sam The Kid: Puto Esponja" Bodyspace, Fevereiro 2007. 08.03.2013
<[http://bodyspace.net/entrevistas/160-sam-the-kid/%20\(Rios,%202007\)](http://bodyspace.net/entrevistas/160-sam-the-kid/%20(Rios,%202007))>

Rodrigues, Ana. "Uma entrevista que se lê da frente para trás e de trás para a frente" Vice, Fevereiro 2013. 01.03.2013 <<http://www.vice.com/pt/read/uma-entrevista-que-se-le-da-frente-para-tras-e-de-tras-para-a-frente>>

Rua de Baixo. "Matarroa", Maio 2006. 25.03.2013 <<http://www.ruadebaixo.com/matarroa.html>>

Ruhrberg, Karl. *Arte do Século XX, vol. I: Pintura*. Colónia: Taschen, 2005

Silva, Luís F. "Revoluciona hip hop" *Correio da Manhã*, Novembro 2007. 23.03.2013
<<http://www.cmjornal.xl.pt/detalhe/dossie/correio-exito/revoluciona-hip-hop>>

Sterling, Bruce. "Atemporality for the Creative Artist" Wired, Fevereiro 2010. 22.05.2013
<http://www.wired.com/beyond_the_beyond/2010/02/atemporality-for-the-creativeartist/>

Sturken, Marita e Lisa Cartwright. *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*. NYV: Oxford University Press, 2001

Tiago, João. "Crítica ao álbum de Capicua" Off The Record, Novembro 2012. 18.02.2013 <<http://offtherecord-jcm.blogspot.pt/2012/11/critica-ao-album-capicua.html>>

Tomkins, Calvin. *Duchamp: A Biography*. Holt Paperbacks, 1999

Vales, Joana. "Poemas de Fernando Pessoa ao ritmo do hip hop" JPN, 13.06.2008. 14.03.2013 <http://jpn.c2com.up.pt/2008/06/13/poemas_de_fernando_pessoa_ao_ritmo_do_hiphop.html>

Vital, Edson. "Boss AC: A vida e os discos de um 'gajo normal'" Sapo Música, Fevereiro 2012. 03.04.2013 <<http://musica.sapo.pt/noticias/especiais/boss-ac-a-vida-e-os-discos-de-um-gajo-normal>>

Young, James O. *Cultural Appropriation and the Arts*. Wiley-Blackwell, 2010

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

Bairro Alto. "Sam The Kid" 25.05.2013, RTP2 <<http://www.rtp.pt/programa/tv/p29832/e15>>

Pessoal e Transmissível. "Sam The Kid: De Chelas para o Mundo" 25.08.2003, TSF <transcrição disponível em <http://www.h2tuga.net/hiphop/hiphop-na-imprensa/entrevistas/1942-sam-the-kid.html>>

Portugália. "Sam The Kid: *Beats* Vol. 1: Amor" 2002, Antena 3 <<https://soundcloud.com/luder/sam-the-kid-portugalia-antena-3>>

DISCOGRAFIA

AA.VV.⁷⁴

Matarroêses, Matarroa, 2003

Movimentos Perpétuos: Música para Carlos Paredes, Polydor/EMI, 2003

Nação Hip hop: 10 Anos de Hip hop em Portugal, EMI/Valentim de Carvalho, 2003

Nação Hip hop 2006, Antena 3/EMI, 2006

ABBA

Mamma Mia, Single, Polydor, 1975

Head Over Heels, Single, Epic, 1982

Afonso, José

Baladas de Coimbra, Rapsódia, 1963

Traz Outro Amigo Também, Movieplay, 1970

Al Berto

Al Berto na Casa Fernando Pessoa, Movieplay, 1997

A.M.O.R.

"Abecedário", 2007⁷⁵

"Novo Dia", 2013⁷⁵

Bethânia, Maria

Mel, Philips, 1979

Black Company

Geração Rasca, Sony, 1995

Fora De Série, Farol/BMG, 2008

Black Ivory

We Made It/Just Leave Me Some, Single, Today Records, 1973

Blind Zero e Mind da Gap

Flexogravity, NorteSul, 1996

Bob Da Rage Sense

Menos Pão, Luz e Água, Footmovin', 2007

Bob Marley & The Wailers

Get Up, Stand Up/Slave Driver, Single, Island Records, 1973

⁷⁴ Autori Vari: Vários Autores

⁷⁵ Faixa não editada em álbum, disponível somente na Internet.

Boss AC

Mandachuva, NorteSul, 1998

Rimar Contra a Maré, Valentim de Carvalho, 2002

Ritmo, Amor e Palavras, Valentim de Carvalho, 2005

Preto No Branco, Farol, 2009

Branco, José Mário

Margem de Certa Maneira, Guilda da Música, 1972

Burke, Solomon

If You Need Me, Single, Atlantic, 1963

Capicua

Capicua Goes Preemo (Mixtape Vol. 1), 2008

Capicua, Optimus Discos, 2012

Capicua Goes West (Mixtape Vol. 2), 2013

Carmo, Carlos do

Que se Fez Homem de Cantar, Polygram, 1990

Chullage

Rapresálias (Sangue, Lágrimas e Suor), Lisafonia, 2001

Rapensar (Passado, Presente e Futuro), Lisafonia, 2004

Rapressão (Rap, Ruas e Resistência), Optimus Discos, 2012

Cid, José

José Cid Canta Coisas Suas, Orfeu, 1979

Cilia, Luís

O Guerrilheiro, Orfeu, 1974

Cintra, Luís Miguel

Sigmo, Editorial Presença/Casa Fernando Pessoa, 1994

DJ Cruzfader

Ressureição, 2000

Da Weasel

*More Than 30 Motherf***s*, Margem Esquerda, 1994

Dou-lhe Com A Alma, Dínamo, 1995

3º Capítulo, EMI/Valentim de Carvalho, 1997

Podes Fugir Mas Não Te Podes Esconder, EMI/Valentim de Carvalho, 2001

Dealema

Regresso do Expresso, NorteSul, 2003

V Império, Banzé, 2006
A Grande Tribulação, Banzé, 2011

Deau

Retiessências, WESC, 2012

Dixon, Willie

Willie's Blues, Status, 1960

Djamal

Abram Espaço, BMG, 1997

Espadinha, Victor

Recordar É Viver/Vida de Artista, Single, Polygram, 1978

Flack, Roberta

Feel Like Makin' Love, Atlantic, 1975

Fuse

Informação ao Núcleo, Loop Recordings, 2002

Inspector Mórbido: Instrumentais, Loop Recordings, 2004

General D

Portukkal É Um Erro, EMI/Valentim de Carvalho, 1994

General D e Os Karapinhas

Pé Na Tchôn, Karapinha Na Céu, EMI, 1995

Godinho, Sérgio

Ligação Directa, EMI, 2006

Gutto

Corpo e Alma, Farol/Vidisco, 2007

Ithaka

Flowers And The Colour Of Paint, Fábrica dos Sons, 1995

Jackson, Jermaine

You Got to Hurry Girl, Single, Motown, 1979

Jackson, Millie

If Loving You Is Wrong/ I Don't Want to Be Right, Single, Polydor, 1974

Jones, Quincy

Sounds... And Stuff Like That!!, A&M Records, 1978

Lara Li

Hoje Há Festa/Quando a Luz Se Apagar, Single, EMI, 1980

Telepatia/Cordão Umbilical, Single, EMI, 1981

LaVette, Bettye

Your Turn to Cry, Atlantic, 1973

Lennon, John

Imagine/Come Together, Single, Capitol, 1986

Líderes da Nova Mensagem

Kom-Tratake, Vidisco, 1997

Macacos do Chinês

Mixtape do C\$%&, Enchufada, 2009

Madredeus

Existir, Blue Note, 1990

Mayfield, Curtis e The Staple Singers

Let's Do It Again, Curtom, 1975

McCrae, Gwen

Damn Right I'ts Good/Love Without Sex, Single, Cat, 1976

Micro

Microestática, Loop Recordings, 1999

Mind da Gap

Mind da Gap, NorteSul, 1995

Sem Cerimónias, NorteSul, 1997

A Verdade, NorteSul, 2000

Suspeitos do Costume, NorteSul, 2002

Mundo Segundo e Each

Mixtape Mundo & Each, Segundo Piso, 2011

NBC

Maturidade, Footmovin', 2008

Nerve

Eu Não Das Palavras Troco A Ordem, Matarroa, 2008

Nine Inch Nails

The Downward Spiral, Nothing Records, 1994

O Crime do Padre Amaro OST

2006

Orelha Negra

Orelha Negra, ArtHouse, 2010

Orelha Negra, NorteSul, 2012

Quarteto 1111

Balada Para D. Inês, Columbia, 1968

Pacman

O Algodão Não Engana, 2010

Paião, Carlos

Souvenir de Portugal/Eu Não Sou Poeta, Single, EMI, 1981

Paredes, Carlos

Movimento Perpétuo, EMI, 1971

O Melhor de Carlos Paredes, EMI, 1998

Paulo, Marco

Fala Amorosamente/Poderia Ser, Eu/Tu És Mulher Não És Uma Santa/Oração do Amor Perdido, Single, AVD, 1972

Pendergrass, Teddy

Teddy, Philadelphia International Records, 1979

Piazzolla, Astor

Libertango, Polydor, 1974

Pontes, Dulce

Lágrimas, Movieplay, 1993

Regula

“+ Uma Vez”, 2010⁷⁵

Gancho, Superbad, 2013

Riperton, Minnie

Come To My Garden, GRT, 1971

Rodrigues, Amália

Busto, EMI, 1962

Royalistick

Portfolio, Footmovin', 2008

Sam The Kid

Entre(tanto), 1999

Sobre(tudo), Edel Records, 2002

Beats Vol I: Amor, Loop Recordings, 2002

Pratica(mente), Edel Records, 2006

Silva, Kron

Prova dos Nove, s.d.

Simone, Nina

Broadway-Blues-Ballads, Philips, 1964

Sir Scratch

Cinema: Entre O Coração E O Realismo, Footmovin', 2006

Skull Snaps

Skull Snaps, GSF Records, 1973

Tamba Trio

Avanço, Philips, 1963

The Commodores

Thumpin' Music/Just to Be Close to You, Single, Motown, 1976

The Fevers

Os Super Quentes E Os Sucessos, Vol. 7, CBS Entré, 1973

The Moments

What's Your Name, Single, Stang Records, 1974

Tordo, Fernando

Tourada/Carta De Longe, Single, Tecla, 1973

Valete

Educação Visual, Horizontal/Kombate, 2002

Serviço Público, Horizontal/Footmovin' Records, 2006

"Baile de Máscaras", 2013⁷⁵

Viegas, Mário

O Operário em Construção, Orfeu, 1975

Humores, Orfeu, 1980

Village People

Go West, Single, Casablanca Records, 1979

Villaret, João

Fernando Pessoa por João Villaret, EMI, 1951

Virtus

UniVersos, 2012

White, Barry

Is This Watcha Won't?, 20th Century Records, 1976

White, Barry e Glodean White

Barry & Glodean, Unlimited Gold, 1981

X-Tense

"Telepatia", 2003⁷⁵

Xeg

Conhecimento, Matarroa, 2004

NOTA: Os álbuns onde não é referenciada editora foram lançados como edições independentes.

ANEXOS

ENTREVISTA: CAPICUA

10/05/2013

FNAC NORTESHOPPING, PORTO

Primeiro queria que me falasses um bocado sobre o teu processo de criação. Como compões as letras? E os samples que incluis, são complemento ao que já está criado? Ou tens esse excerto à partida e compões a partir daí?

Normalmente não tenho o excerto à partida. Podem acontecer duas coisas. Primeiro eu falo do meu processo, depois falo dos recortes. O meu processo basicamente é: eu tenho um tema na minha cabeça que quero explorar e vou amadurecendo na cabeça, vou pensando o que quero dizer sobre aquilo e às vezes são coisas que ficam comigo meses, às vezes é uma coisa rápida que se resolve em poucos dias, às vezes ando meses a pensar “um dia quero escrever sobre aquilo mas ainda não sei bem que quero dizer, ou que perspectiva é que vou dar sobre aquilo?”. Ando a matutar e isso é o princípio do processo, a ideia do tema, o que é que quero falar. Depois quando tenho essa ideia mais formada e parto para a música em si ando à procura de um *beat* que me sirva para aquele tema. No caso das *mixtapes* é fácil porque há 20.000 *beats* disponíveis e vou procurando. No caso do álbum, andei muito tempo à procura de produtores que me quisessem oferecer *beats* e cujos *beats* encaixassem nas ideias que eu tinha. Às vezes há *beats* brutais que não têm nenhum tema que se encaixa nele, às vezes há um tema que eu quero num *beat* que nem é assim nada de especial e floresce e aquilo torna-se ouro sobre azul. Depois até acabei por, no álbum, pegar em alguns desses *beats* que ou estavam inacabados ou que não eram nada de especial e depois na pós-produção, melhorá-los, porque acabou por fazer todo o sentido utilizá-los. Ou seja, a ideia principal nasce sempre do tema, depois vou procurar um *beat* que me sirva. A partir do momento em que tenho um *beat*, escrevo a letra naquele *beat* e, normalmente, quer demore pouco, quer demore muito a escrever a letra - e para mim demorar muito é andar uma semana, duas semanas, com a letra; demorar pouco é acabá-la em duas horas. E não quer dizer que uma letra que demore muito fique melhor que uma letra que demore uma hora ou duas, não tem nada a ver. Por exemplo, a “Medo do Medo” escrevi numa viagem Porto-Lisboa no Intercidades e saiu assim, é uma das minhas favoritas. Outras letras que andei ali a digladiar-me com elas noites e noites seguidas, uma semana, duas semanas, que demoraram um bocadinho mais e que não ficam necessariamente melhores. Isso do tempo é variável. Mas o método é mais ou menos esse, tendo o *beat* vou escrever e quando escrevo, escrevo tipo um texto. Há muitos MC’s que escrevem pares de rimas ou quadras e depois vão

encaixando aquilo como se fosse um puzzle, que trocam a ordem e depois vão lá digerir a coisa. Eu normalmente quando faço um texto, vem tipo uma prosa, vem um texto corrido rimado (não é prosa totalmente porque tem rima) mas é um texto fechado que normalmente é muito difícil para mim depois estar a cortar ou a incluir coisas. Acontece pouco. E quando está fechado vou gravar, normalmente gravo uma demo, uma versão só para teste, digiro aquilo, penso se quero mudar alguma coisa, se quero acrescentar coisas e aí nessa fase é que posso ver que este refrão não resultou ou “aqui faltava qualquer coisa” e vou melhorar para depois a gravação final já ter uma ideia do que resulta ou não resulta e fazer aquilo bem feito. Depois na pós-produção há um duplo trabalho. O primeiro trabalho que é de adaptação do *beat* que vinha em loop, muito simples, à minha letra e é feita uma sequência, os arranjos, metes aqui uma quebra, metes aqui um instrumento, põe-se aqui os coros - quer dizer, há uma adaptação do *beat* que vinha em bruto àquilo que eu fiz. Portanto, eu adapto-me ao *beat* num primeiro momento e depois o *beat* adapta-se a mim e depois há esse trabalho de inclusão de algumas coisas e é aí normalmente que vem essa parte dos recortes e dos samples que ponho no princípio, no fim, no meio, ou em scratch. Muitas vezes é o DJ, eu escolho as frases e excertos de músicas que quero incluir na minha música e que muitas vezes vem em forma de scratch, que o DJ manipula, ou então como introdução no caso do Zeca que não vem em scratch mas é uma introdução. Ou encrostado no próprio sample como no caso da “Casa no Campo” em que tem uma voz da Elis Regina. Pode vir em sample, pode vir em introdução, pode vir em scratch. Mas é nessa fase de pós-produção que vou incluir o sal e a pimenta que vêm no fim mas que muitas vezes já existiam na minha cabeça antes. Porque quando estou a amadurecer o tema na cabeça, o tema não me chega a mim por acaso. Se eu quero falar, por exemplo... Agora ando com a ideia de escrever uma música sobre o síndrome do Peter Pan, sobre essa cena de não querer envelhecer, e não querer ficar adulta. Porque fiz 30 anos e isso bateu-me e agora estou a pensar nisso. Eu ando meses a pensar nisso e se calhar agora vou ler o Peter Pan, versão original, e depois vou ver o filme do Peter Pan e depois se calhar estou a ler um livro de poema ou um romance e há uma frase que me fica daquilo. Percebes? E se calhar nesse percurso em que estou a amadurecer o tema, continuo a viver e até converso com pessoas e a ler e a ver filmes e a absorver o Mundo, aparecem-me essas referências. Que muitas vezes são anteriores à escrita e outras vezes vêm depois. “Olha, isto aqui é exatamente aquilo que eu tinha dito naquela música”. Por exemplo, no “Medo do Medo - eu escrevi a música, entretanto houve alguém que me disse: “Há uma palestra do Mia Couto em que ele fala sobre isso, tem uma frase quase igual à tua”. Eu andei na Internet à procura e samplei a frase dele que é: “há quem tenha medo que o medo acabe”, que é quase a minha frase. Hoje em dia, o DJ faz scratch com a frase dele e foi posterior. Por isso esses

recortes aparecem antes, aparecem durante, aparecem depois e são incluídos porque fazem sentido, porque completam a minha obra, porque foram inspirações... Fazem parte daquele nuvem de referências e inspirações e de sintonias com outras pessoas que criam noutros registos musicais ou cinematográficos ou literários, etc. Mas que andam à volta daquilo que é o meu universo de referências. No caso da Elis Regina, é anterior, eu quis fazer o tema dela. Eu quero fazer o tema que ela fez porque é uma música de que gosto muito, quero homenageá-la e quis fazer aquele tema. Já sabia que ia samplá-la. No caso do Mia Couto, veio depois, nem sequer está no disco, se calhar estará numa próxima gravação da música. No caso do Almada Negreiros que está na introdução do meu disco... Encontrei-me com aquelas palavras dele num livro e aquilo fez todo o sentido, aquilo descrevia a minha relação com as palavras. Pedi a um amigo meu que é ator para ler porque não havia nada gravado. Se calhar podia haver um Mário Viegas, o Luís Miguel Cintra que tivessem lido aquele texto antes; mas não havia, no caso. Fiz a minha pesquisa, não havia, gravei com um amigo meu. Há muitas origens para esses recortes e algumas são engraçadas. Mas todas elas têm uma história engraçada. Por exemplo, no caso do Sérgio Godinho que está numa das músicas do álbum, a "Terapia de Grupo". Eu escrevi aquele tema e andava com aquela coisa de "só neste país é que se diz, só neste país". Estava a falar com a minha mãe sobre isso e há coisas que não sei se já ouvi, coisas que não sei se vêm de mim se vêm de alguém através de mim e estava a falar com a minha mãe sobre o tema e disse: "há aquela expressão, só neste país é que se diz, só neste país". E ela disse-me: "Isso é uma música do Sérgio Godinho!". "Claro que é duma música do Sérgio Godinho!", eu já tinha ouvido aquilo. Então mandei um mail ao Sérgio Godinho e disse: "Eu queria samplá-lo, tomei a liberdade de o samplar, espero que não se importa". Mandei-lhe a música e ele disse: "Claro, gostei muito, claro que pode usar". E acabei por usar. Outras coisas que usei sem pedir autorização com o excerto da Sophia de Melo Breyner dito pelo Luís Miguel Cintra que está na "Luas", no meu disco. Samplei de um disco que eu tenho de poemas da Sophia de Melo Breyner lida pelo Luís Miguel Cintra e depois foi engraçado porque o encontrei no supermercado em Lisboa e tinha o disco na carteira. Nunca ando com um disco meu e andava com um na carteira e fui ter com ele e disse "Você não me conhece, mas eu samplei-o para o meu disco, fique com ele!". [risos]

E como foi a reacção dele?

Ele ficou a olhar para mim, tipo... Não falou muito mas deve ter ficado surpreendido com a abordagem. Levou o disco para casa e espero que o tenha ouvido. Mas isto para te dizer que

sobre esses recortes há sempre uma história e que tanto podem suscitar o tema, como podem ser um encontro posterior, como até pode acontecer eu não encontrar por acaso a coisa. Há músicas que encontro por acaso e vinham de antes e faz todo o sentido encaixar; há outras músicas que sinto que me falta ali qualquer coisa. E depois ando uns tempos, umas semanas... "Pá, falta-me aqui qualquer coisa!". E depois vou procurar e procurar e procurar e às vezes encontro, outras vezes não encontro. E quando encontro, incluo.

Mas para ti, é uma ferramenta como outra qualquer? Como podias incluir uma guitarra para complementar, também podes incluir um recorte?

Para mim, é. Aliás, acho que é mais importante ainda porque é um bocado uma bibliografia, como se põe no fim de um trabalho. É pões ali também as referências e a inspiração. É quase como os designers de moda fazem, um quadro de recortes. É tipo isso. Eu acho que uma das coisas boas que o hip hop tem é a capacidade de na renovação das suas referências, ou seja, na homenagem das suas referências ir buscar coisas atrás, conseguir renová-las e torná-las frescas. Acho que esse processo é quase um canibalismo que rejuvenesce a pessoa. Como se nós nos alimentássemos de nós e das nossas referências, do nosso passado e da nossa bagagem cultural, para nos renovarmos enquanto artistas e para renovarmos o nosso próprio património cultural. Quando o Sam The Kid sampla Carlos Paredes e vai fazer um *beat* a seguir, ele vai dar a conhecer esse património cultural a uma geração que não o conhecia e vai reinterpretar e renovar esse espólio, tornando-o *up to date*. Atualiza o próprio património. E isso é uma coisa que eu acho que o hip hop faz de uma maneira muito interessante precisamente porque, apesar dessas ideias dos direitos de autor e que é uma usurpação e que é ilegal, no hip hop isso é uma homenagem. Ser samplado é uma homenagem. Se pegam na minha voz para meterem noutra música, se pegam naquela frase que eu dei, eu vou-me sentir homenageada por isso. Não me vou sentir usurpada.

Qual é que achas que é a barreira entre essa homenagem e a usurpação? Achas que a barreira é de nível económico? Se depois fazem dinheiro com aquilo e não te referenciam...

É muito complicado estabelecer barreiras aí. Se pegarem na minha voz e puserem num anúncio de televisão, eu vou ficar muito chateada e vou muito provavelmente por a pessoa em tribunal. Agora se pegarem na minha voz para porem numa música de hip hop, e continuar a renovação do nosso espólio, para fazer música, eu acho que isso é uma coisa muito positiva. Se for para

fazer dinheiro com aquilo que é meu, acho que não é uma coisa positiva. Claro que ao fazeres música também podes fazer dinheiro, mas o primeiro objectivo não foi fazer o dinheiro, foi fazer a música. Estas coisas são difíceis porque têm a ver com motivação por detrás das questões e são coisas tão subjetivas que é difícil tu gerires os limites. Mas também acho que ao por limites, também estás a podar as possibilidades de evolução dos artistas e da sua própria música. Por isso é que estas questões dos direitos de autor são tão complicadas, porque à partida há coisas que estão no nosso universo pessoal, que nascem da minha cabeça, mas que vêm de algum lado. Eu uma vez vi uma conferência com o José Mário Branco e ele dizia isso: “Eu vivo dos direitos de autor mas eu não acredito nos direitos de autor”. Porque, de facto, eu estou sintonizado para receber aquela inspiração mas aquilo vem de tudo o que eu já vi, de tudo o que eu já li, de tudo o que eu falei. Estou aqui a ter uma conversa contigo e tu contas-me a história da tua vida e depois vou fazer uma música sobre isso. Isso também não são direitos de autor? Se calhar são. Mas tu não escreveste aquilo primeiro que eu por isso aquilo é meu e eu vou registar aquilo na SPA. E tu vais-me dizer que aquilo é a história da tua vida... Ou seja, é tão difícil definir a propriedade intelectual como eles dizem, que cada caso é um caso. E eu acho que no hip hop e na música electrónica que vivem desses recortes, começaram-se a por questões que tinham de se legislar supostamente, começaram a fazer-se regras para coisas que a gente já pratica há muito tempo. Porque nunca se tinham posto essas questões, antes não existiam estes problemas. Havia a questão do plágio, que é diferente, mas não havia esta questão de pegar na música de uma pessoa... Isto é quase como o fermento de padeiro, é uma bela metáfora! Com o fermento de padeiro fazes um pão hoje, aquilo fermenta, pegas um bocadinho dessa massa que ficou de ontem, para fazer o pão de amanhã. E aquilo faz com que o pão de amanhã cresça. Não é o pão de ontem, é pão de amanhã mas tem um bocadinho do pão de ontem. Uma bela metáfora, nunca me tinha lembrado desta. E é exatamente isso! O mundo todo funciona assim, não é? Se não tivessem inventado a carroça, nunca tinham chegado ao carro. Mas tipo, o carro é outra coisa, não é a carroça. É muito difícil definir o limite entre homenagear e samplar nesse registo de homenagem e renovação desse património cultural e separar isto da usurpação, do plágio, de todas essas coisas que já são crime. Agora, no hip hop não tem havido grandes problemas com isso. Pelo menos em Portugal não há. Acho que agora pela primeira vez um produtor processou um MC nos EUA por ter usado um *beat* dele numa *mixtape*, mas isso é uma coisa muito recente e é contra as leis do hip hop, basicamente. É demasiado difícil estar a impor regras, e é muito limitador. A mim como artista não me incomodaria se pegassem num bocadinho da minha música e transformassem em algo diferente. A mim pessoalmente não é uma coisa que me incomode. E acho que só incomoda de

facto ou quando a pessoa não se revê no resultado, naquilo que é o produto derivado da sua obra. Por exemplo se fizessem um *remix* da minha música em tecno eu não ia curtir, mas não quer dizer que aquilo não estivesse bem feito. Se calhar, provavelmente se fosse uma pessoa daqui perguntava-me antes de fazer e se calhar até me pedia as pistas e eu teria um direito de veto, podia haver ali uma negociação. Pode haver problema quando a pessoa não gosta do resultado ou quando a outra pessoa faz muito dinheiro. Mas lá está, será que se tivesse samplado outra coisa também não tinha feito muito dinheiro? Não há receitas para isto, por isso é que é tão difícil e é um tema tão complicado. Porque hoje a música é uma coisa tão informal e muda todos os dias, e os métodos e os meios e a forma de promover e os estilos, é tudo tão rápido que de facto por regras numa coisa que vai mudando todos os dias e que é tão subjetiva como a criação, é muito difícil. E eu também não tenho grandes respostas.

Uma coisa curiosa é que és das poucas pessoas que encontrei que referencia de onde extraiu os recortes, os samples. Tanto no disco como na mixtape tiveste esse cuidado. Porquê?

Primeiro é porque acho que isso é como te estava a dizer, é quase como uma bibliografia. Imagina que estou a ouvir um disco e oiço um excerto de um gajo a dizer um poema, eu se calhar queria ouvir o poema todo e fiquei com curiosidade. Nem que seja para as pessoas terem acesso depois ao produto original, nem que seja por essa razão. Primeiro eu faço isso porque acho que tenho de referenciar as pessoas a quem eu fui beber quase por uma questão de rigor. Se calhar também por ter tido uma formação académica de pós-graduação, onde fiz investigação, sempre me preocupei com essa cena de referenciar e ter respeito por aquilo que é propriedade intelectual do outro. E a pesquisa, e a importância que para mim tem aquilo que a outra pessoa referencia no texto dela onde foi buscar porque eu depois também vou buscar e desse texto vou a outro. Interessa-me essa ideia de pesquisa, como interessa a muitos diggers samplar e andar à procura dos discos daquela editora. A mim interessa-me mais no sentido literário, se calhar. Ir procurar os textos e ler aquela coisa que depois me vai levar a outra. Por isso, por uma questão de rigor, eu referencio. Por uma questão também de dar oportunidade ao ouvinte de ir ouvir aquilo que é original porque acho que também é meu dever promover aquilo que eu usei, para as pessoas ouvirem. Sei que se calhar muitas pessoas ouviram “Casa no Campo” que eu fiz, se calhar não conheciam a música original, ficaram com curiosidade e até foram ouvir. Ou não, mas gostava que isso acontecesse por isso se calhar por isso é que pus aquilo ali. Gostava que as pessoas ouvissem a introdução, quisessem ir ler a “A Invenção do Dia Claro” do Almada Negreiros, que para mim é um dos meus livros favoritos. Nem que fosse para

estimular a continuação dessa busca, dessa pesquisa que eu fiz, até para entender melhor aquilo que eu fiz. Para contextualizar a minha cena nas referências porque também é um bocado isso... Temos essa missão. Se nós temos a oportunidade de passar informação às pessoas, porque o rap tem muita informação, se eu disser “Encarno em Cícero/Derreto Ícaros” como na minha primeira *mixtape* que tem essa rima. Se calhar há putos de 15 anos que não vão perceber o que é derreter Ícaros e de onde vem essa história. Espero que eles vão procurar na Internet “Ícaro” e põem no Google. E quando lerem a história vão achar piada à rima e vão-se rir. Se calhar outra pessoa que conhece vai-se rir logo. Mas é fixe haver essas diferentes camadas de interpretação e de não ser uma cena de consumo rápido. Não ser plano, ter vários camadas. É como os filmes para crianças, se eu vou ver um filme com uma criança de 3 anos ela vai-se rir de umas piadas, eu vou-me rir de outras. Porque eles fizeram piadas para os adultos que vão com as crianças ver o filme. Tem várias camadas de humor e os discos também são assim, e eu gosto que sejam. Pelo menos acho mais piada aos discos que têm esse tipo de consumo lento e vais pensar naquele rima, e se calhar depois pensas e “claro, que estupidez, como é que eu não me lembrei disto”. Os álbuns do Sam são muito assim, tu ouves aquilo e se calhar só passado 1 ano é que vais entender aquela rima. Eu gosto de dar essas múltiplas camadas de interpretação e referências a pessoas diferentes que vão entender as rimas de formas diferentes. Mas acho muito interessante enquanto missão eu também estar a dar essa informação às pessoas. Como diz o Valete: “Não escrevo palha por mais que rime pra burros e cavalos”. Não tenho que simplificar a mensagem a achar que as pessoas não vão entender. O que é fixe é puxar pelas pessoas para elas entenderem, e terem curiosidade e procurarem.

Achas grave o contrário, que não se referencie? Ou achas que não tem problema nenhum?

Pá, não sei. Há pessoas que também não referenciam por uma questão de... Gostam de descobrir. Por exemplo, há muitas pessoas do hip hop que têm o desporto de descobrir de onde vieram os samples. Até há blogs sobre isso! Se o gajo dissesse de onde é que vem aquele sample, não tinha metade da piada para esse pessoal. É outra perspectiva, eu sou péssima a fazer isso! “Eu já ouvi isto em algum lado” e até posso ter ouvido na semana passada e não vou associar. (risos) Mas há bué pessoal que adora isso e tem esse desporto e andam a fazer competição entre eles a descobrir que sample é aquele. Portanto para esse pessoal não tinha piada nenhum se eles referenciassem. Outros não referenciam porque querem que a coisa passe disfarçada para não serem processados. Pa, se me processarem... Imagina que as

herdeiras do Almada Negreiros não achavam piada nenhuma a que eu tivesse usurpado aquilo. Eu em minha defesa podia dizer: “Está lá o nome dele, eu referenciei!”.

E se te fosse exigido que pagasses uma parte por teres usado aquilo?

Eu não fiz dinheiro com aquilo, quase. [risos] É que nos EUA essas questões põem-se mais porque o pessoal realmente faz guita com aquilo. Aqui em Portugal, porque é que me vão chatear a mim que não ganhei guita nenhuma a vender discos, quanto mais a dar *mixtapes* de borla na net. Por exemplo, eu era incapaz de cobrar por uma *mixtape* porque os instrumentais não são meus e eu não acho justo eu estar a fazer dinheiro com isso. Depois mandava um envelope com 100€ ao Kanye West? É ridículo! Nem sequer posso registar aquilo na SPA. As letras, ao limite, posso; mas a música, não. Porque aquele instrumental não me pertence. Há pessoal que vende *mixtapes* com *beats* americanos na FNAC, vais ali à cena de hip hop português e estão à venda. Eu acho que não é fixe fazer isso, fazer dinheiro com os *beats* dos outros. Acho que, como te disse, é tudo muito subjetivo, tem muito a ver com a forma com que a pessoa interpreta esses limites. Da mesma forma que eu quero fazer a coisa o mais claro possível, e se tiver oportunidade de consultar o autor (no caso, consegui o mail do Sérgio Godinho e ele respondeu-me, fiquei tranquila)... Se calhar não fui tentar consultar as netas do Almada Negreiros, se calhar devia ter feito isso. Mas pelo menos está lá a referência, está lá a boa fé e aquilo em que eu acredito: que estou a ajudar a espalhar trabalho para a nova geração e acho que isso também é um serviço público. Não acho que precise de nenhuma atenuante pelo ato de ter pegado naquilo e por no meu trabalho. Não estou à procura de desculpas para ser menos grave, porque eu não acho que seja grave. É útil, é importante, e acho que se daqui a 50, 100 anos, me pudessem samplar e me pusessem numa música ia ser uma coisa mesmo... Para mim, ia ser gratificante. Porque, para mim, os artistas têm esta cena... Acho que as pessoas que têm pretensões artísticas, têm um bocado a pretensão da imortalidade. Essa cena do tipo: “Eu um dia vou morrer mas gostava que alguma coisa ficasse aí, ou que a minha cena tivesse impacto no Mundo. Ou que eu deixasse aqui coisas que sejam muito maiores do que a vida de uma pessoa”. E então eu acho que essa cena do sampling, é tipo a reprodução infinita dessa imortalidade. É tipo um elixir da vida eterna!

Por acaso quando falei com os Dealema, falámos sobre isso. É como se no hip hop não houvesse temporalidade. Não há uma linha de tempo linear, porque vais pegar em coisas dos anos 70 e elas encaixam perfeitamente em 2013.

E vão ficar *fresh*! É como o fermento de padeiro, é exatamente a mesma coisa. O pão de hoje vai ter uma sementeira do pão de há 10 anos atrás, se for preciso. Porque uma coisa alimenta-se da outra e o pão de ontem vai fazer com que o pão de amanhã cresça. É isso, é exatamente essa a metáfora. E vai alimentar as pessoas. Eu tenho essa perspectiva, e acho que o pessoal do hip hop tem essa perspectiva e alimenta-a, é uma coisa nossa e de crescermos com isso. Compreendo que para outras pessoas de outros registos musicais isso seja estranho, mas isso existe noutros estilos musicais de outras formas. Por exemplo, o fado. Tu vais ver os fadistas de hoje em dia e estão a gravar discos com fados tradicionais de 1914, 1920, e vão tocar aquele fado tradicional com letras novas, com guitarras novas, com arranjos novos. E é o mesmo fado! Só que vai-se renovando, é outra forma de perspectivar esta questão. Agora, se as regras e as leis do dinheiro e da máquina das editoras querem impor limites a isto, vão ter muita dificuldade. Como estão a ter, porque não só é muito subjetivo como está a mudar todos os dias. Como é que vão estabelecer isso? É muito difícil.

Achas que o que era bom idealmente era não haver barreiras nenhuma desse género? Quase uma biblioteca pública de samples?

Não sei, não tenho resposta. Acho que sim, por um lado sim. Por outro, também acho que é fixe as pessoas terem... É difícil estabelecer uma resposta porque há sempre limites que tu podias impor. É fixe por exemplo a cena do direito de autor tu saberes que escreveste aquela música e para alguém a usar num anúncio de televisão ou para tocar aquela música à partida tem que falar contigo ou tu vais ganhar alguma coisa com isso. Que se alguém ganhar dinheiro com a tua cena também vais receber, se a rádio tiver a passar a tua música vais receber. É uma cena fixe porque significa que a tua autoria está protegida, que a tua obra tem um vínculo contigo mesmo depois de deixar de ser tua no sentido em que já a tornaste pública. É quase um cordão umbilical invisível que te remete para ti e que te defende de algumas utilizações comerciais da tua obra que vão gerar dinheiro e que tu também tens o direito que retribua para ti. E por outro lado também é fixe a gente ganhar dinheiro a fazer música porque senão não consegue investir em música e fica completamente dependente das empresas que têm dinheiro para investir nas editoras. É fixe também os artistas terem retorno, porque senão vamos ser funcionários de editoras ou de grandes empresas de telecomunicações. Vai acabar por acontecer isso e acontece na mesma, mas é fixe receber algum dinheiro. Agora, na questão de sacar discos da net... Não há controlo possível! Lamentamos, mas nunca mais vamos reverter este processo. É

muito difícil, a não ser que inventem aí uma PIDE ou que arranjem novas modalidades que sejam mais interessantes do que piratear tipo o Spotify. Se calhar as pessoas vão preferir pagar 5€ e ter a música toda que querem e não andarem a ter que procurar em sites chungas* com *pop up's*. E se calhar eles até com a publicidade pagam aos artistas, não sei... A não ser que arranjem uma coisa que seja boa para toda a gente, não sei como é que vai acontecer. Para isso da pirataria acho que já não há limites, vamos lavar as nossas mãos porque vender CD's é impossível, nunca mais vai ser possível, acho eu e nisso não há controlo possível. Na questão do sampling e nisso de pegar em algo. Se o limite são 3 segundos, se são 5 segundos, não sei. Cada caso é um caso. É uma coisa demasiado difícil mas é uma coisa que se podia discutir, é fixe que se discuta e entre os artistas, que são as pessoas que samplam e que são sampladas. Porque acho que essas regras muitas vezes são feitas pelos gajos das editoras, pelos gajos das SPA's, que falam a linguagem do dinheiro. Essas regras são decididas pelo pessoal que quer fazer dinheiro com a coisa e não com as pessoas que samplam e que são sampladas, e que realmente vivem esses dilemas. Se calhar se houvesse um debate, mais do que sugerir uma regra que fosse aplicável, devia haver mais discussão no meio artístico sobre essas coisas e sobre quais são os limites e afinal o que é que é isso da propriedade intelectual e onde é que acaba a inspiração e começa a cópia e onde é que acaba o sampling de homenagem e da renovação e começa o sampling da usurpação. É muito difícil isso, muito. E também não tenho respostas.

Porque é que achas que no hip hop é muito mais usual tu samplares a parte sonora da coisa, e não tanto a parte mais literária?

No meu caso eu sampro mais coisas de voz e não sei quê, porque eu não faço os *beats*. Primeiro, porque a nossa base instrumental é feita de recortes e portanto vamos recortar música para fazer música, e por isso é que se samplam muito mais bases musicais do que voz porque precisamos da música para fazer a nossa base musical para pormos as nossas palavras em cima. Se samplássemos palavras não íamos ter uma base musical para por palavras em cima e nem íamos por palavras em cima de palavras.

Mas estou mais a falar de outra questão. Tu tens referência da literatura, de outros domínios. Porque é que achas que isso não é tão usual, porque é que se vão buscar quase sempre referências ao meio musical? Porque é que não é tão vulgar ir buscar vozes a uma peça de teatro ou mesmo pedir a alguém para declamar como tu fizeste.

Porque se calhar eu sou uma pessoa um bocado ao lado dentro daquilo que é o típico rapper. Que se calhar cresceu e tem um tipo de formação cultural muito mais dentro da música do que propriamente da literatura, percebes? Acho que apesar de tudo as pessoas da minha geração ou têm mais recursos a nível daquilo que é a cultura visual - filmes, publicidade, internet e tendências de imagem, moda - são muito mais expostos a esse tipo de património cultural e de referências e à música em si porque são músicos, gostam de ouvir música, cresceram a ouvir música e a música tem uma importância cultural muito forte na nossa geração. Se calhar mais do que na dos nossos pais que liam muito mais do que ouviam música porque a música era mais controlada e não havia tanto acesso àquilo que se fazia lá fora nos tempos da ditadura e no tempo dos nossos avós, eles liam ainda muito mais do que ouviam música. Acho que a nossa geração tem muito mais a sua formação enquanto indivíduos e a sua formação cultural muito mais baseada na cultura visual e na música. Se calhar eu, especificamente, porque a minha relação com a música começa com as palavras, aquilo que eu gosto é das palavras e a música para mim é um veículo para fazer as palavras chegarem às pessoas, e a minha primeira motivação para fazer rap é mesmo porque gosto de palavras e gosto de rimas e gosto de escrever para este registo musical porque acho que é a forma de chegar mais depressa às pessoas e chegar de uma forma mais profunda porque acho que a música acentua o potencial emocional das palavras e porque eu gosto de brincar com a musicalidade das palavras e gosto de escrever em rima. Porque se não gostasse de escrever em rima se calhar escrevia romances ou outras cenas, mas a rima tem um ritmo, tem uma musicalidade e a música e o rap em especial dá um protagonismo a isso brutal e para mim isso é tipo o culminar de brincar com rimas. Não acho que haja outro estilo de música que o faça tão bem e tão intensamente e com tanta quantidade. E se calhar pelo facto de a minha primeira atracção pela música ser pelas palavras, se calhar também as referências que vou buscar são mais ao nível das palavras e daquilo que é o trabalho de outros escritores de palavras, de canções ou não canções. Mas eu gosto muito das palavras e se calhar é por isso. Enquanto que se calhar outras pessoas têm uma motivação muito mais ligadas àquilo que é a música, e têm essa ligação àquilo que foram as suas referências.

O conceito de *mixtape*, achas que evidencia ainda mais esse processo? Como já tens o *beat*, já te podes dedicar a 100% a escrever a letra. Quando estás a compor um álbum tens de pensar em todos os processos, em todos os passos.

Eu não faço os meus *beats* apesar de ser eu que escolho os *beats*, que depois digo o que é que quero dos *beats*, sempre em conjunto com o produtor. Apesar de ter sempre uma palavra a dizer em relação à parte musical e tenho a visão por detrás da produção, mesmo que trabalhe com o Ghuna X ou o D-One para conseguir concretizar essa visão e ultrapassá-la porque com eles há outro contributo e a coisa fica muito melhor do que eu estava à espera, para mim a diferença não será tão grande como se estivesse a falar, por ex, com o Sam The Kid que faz *beats* do álbum de rimas deles e ele está tão preocupado com as rimas como está com os *beats*. No caso se ele fizesse uma *mixtape* se calhar fazia sentido isso, de estar mais focado nas rimas. Eu estou sempre focada nas rimas. Eu faço *mixtape* porque é rápido, gosto de fazer aquilo e é rápido no sentido de que é muito mais despretenso, não tem aquela saga de três anos, de andar ali e não sei quê. O hiato entre mim e o público está muito mais curto, é uma coisa muito mais imediata. E nesse aspecto, dá mais prazer. Mas estou tão concentrada nas rimas num álbum como numa *mixtape*. Se calhar no álbum até estou mais porque é uma coisa que tem aquele peso mais sério e se calhar mesmo que esteja atenta ao *beat*, também estou atenta às rimas. Não acho que haja muita diferença em relação a isso.

Como é que foi para teres os *beats* do Kanye West? Falaste com ele?

Não, achas?! [risos] Foi tudo online. No hip hop há muito esse espírito de... Hoje em dia uma *mixtape* já é quase tudo, quase tudo que não é disco, é *mixtape*. Mas na minha perspectiva quando digo que faço uma *mixtape* é quando pego em *beats* que não são meus, não são para mim, não foram feitos para mim ou não me foram dados pelo produtor, e faço a minha letra por cima. Isso para mim é uma *mixtape*. Nas duas que eu fiz, uma com *beats* do DJ Premier outra com *beats* do Kanye West, eu escolhi aquele produtor porque para mim seria um desafio e também seria um exercício naquela fase da minha evolução enquanto MC que eu precisava de explorar. No Primo foi um desafio, no Kanye West foi um desafio, por razões diferentes. Para mim faz sentido que assim seja, e no rap as *mixtapes* também servem um bocado de montra para aquilo que é o trabalho do MC que está a começar ou que quer divulgar o seu trabalho, ou que quer fazer uma coisa mais despretenso ou mais rápida, para chegar ao público mais depressa. Ou porque é divertido, ou porque é para o pessoal que ouve rap porque é um registo mais para pessoal dentro do hip hop. Não é promovido se calhar como um disco, não está na loja, se calhar não sai a crítica no jornal. É uma coisa muito mais para nós, para dentro. Normalmente os temas também são mais despreocupados, não há tanta preocupação se a música tem refrão, se não tem refrão, se o *beat* é todo igual do princípio ao fim. É uma coisa

muito mais despretensiosa, mas dentro do hip hop isso é um formato clássico. Primeiro de o MC mostrar o que é que vale, e depois também por outro lado sempre foi muito comum essa coisa de um MC fazer uma coisa num *beat*. Pá, o outro MC gostou do *beat* e vai pegar no *beat* e vai fazer a música dele, quase que nessa cena do despique, da competição, e também na cena de mostrar o *skill* e de perpetuar o exercício. Por exemplo, aquele *beat* (trauteia um *beat*) é um *beat* que toda a gente rimou naquele *beat*. Em Portugal tiveste o Nerve, tiveste o Regula, nos EUA houve milhentos gajos que rimaram naquele *beat*. E é esse o espírito, isso no rap é normal. Se a gente pegar no *beat* do outro gajo não vai estar a ligar para o produtor, nem era possível falar com o produtor neste caso. Até há *beats* que ficaram mais conhecidos por terem sido usados por outro MC numa *mixtape* do que se calhar pelo *beat* original. A mim aconteceu-me uma coisa ridícula mas que aconteceu e conto isto aos MC's todos. Quando eu fiz a primeira *mixtape*, Capicua Goes Preemo, eu usei um *beat* que foi usado pelo KRS-One, que é um dos maiores MC's americanos. Chama-se "MC's Act Like They Don't Know" e que é um *beat* do Preemo e que eu usei. Só que o Nerve, que é um MC português, tinha usado esse *beat* também num *beef* contra o X-tense, que é outro MC. Houve um puto na net que me perguntou: "Esse *beat* é do Nerve não é?". "Tipo, não, *bro*, esse *beat* é um clássico do hip hop americano!". Só que como os putos conhecem melhor o rap português do que o rap americano muitas vezes, a referência dele era que aquele *beat* era do Nerve. E é engraçado, porque são *beats* que foram usados tantas vezes que a certa altura pode-se dar o facto de num país como Portugal serem mais conhecidos porque houve um MC português que usou aquele *beat* do que o *beat* original. Os *beats* vão passando, é como os isqueiros.

Isqueiros e canetas, não têm dono! (risos)

É isso! (risos) Acontece isso. E acho que para os produtores também deve ser fixe, quanto mais um *beat* for usado, mais clássico se vai tornar e à partida se ele tiver dentro desse espírito do hip hop nunca se vai opor a que isso aconteça. E de qualquer forma... O Kanye West tem mais dinheiro do que sei lá o quê. Agora ia-se lá importar porque houve uma miúda em Portugal que fez uma *mixtape* com os *beats* dele. Provavelmente se lhe dessem a ouvir ele ia-se rir porque não ia perceber nada e ia achar engraçado. Sei lá, se calhar a editora dele não ia achar piada, não sei... Mas também não é muito importante porque pelas leis do hip hop isto é uma cena fixe. Se calhar para as editoras e as SPA's desse mundo, não é. Mas para nós, é. Por isso é aquilo que estava a dizer, as regras não estão adaptadas à prática e às vezes tentam regular a prática e é impossível. Porque a prática vai mudando e porque a prática depende sempre de cada

contexto e uma coisa que faz sentido no fado, não faz sentido no rock. E uma coisa que faz sentido no hip hop não vai fazer sentido na música clássica e por aí fora. Estar a regulamentar isso é bué difícil! E depois há coisas que podem resultar em Portugal, mesmo dentro do hip hop, e depois não resultam nos EUA. Por exemplo, tens o tecnobrega* que é uma coisa do Belém do Pará e aquilo vive da pirataria. Quanto mais pirateado for o artista, melhor. (risos) E é isso, quantos mais gajos gravarem o CD e venderem na feira, o gajo vira uma estrela em duas semanas e tem não sei quantos milhões de *views* no YouTube porque foi pirateado. E a eles a pirataria é a melhor coisa que pode acontecer! E aqui anda tudo louco com a pirataria. É tão difícil de regulamentar porque depende do estilo de música, depende das pessoas, depende do contexto, depende do julgamento de cada um, da relação que cada um tem com a sua própria obra, e se irrita quando outra pessoa usa ou se acha que isso é bonito e que é uma perpetuação do seu trabalho. É muito difícil. Mas por isso é que acho que também é interessante, porque há muitas perspectivas.

ENTREVISTA: DJ CRUZFADER

15/05/2013

ESTEFÂNIA, LISBOA

Quando estás a criar uma música, por onde é que tu comesças? Qual é a parte inicial do processo todo?

Já não estou a produzir há muito tempo. Quer dizer, produzo com os Orelha Negra mas é mais no registo de vozes. Mas vou-te explicar porque eu também já produzi durante muito tempo. O início de uma produção costuma ser através de um sample. Fazes muita pesquisa antes, encontras um sample e a partir daquele sample começa a surgir a ideia da música. Então, cortas o sample, fazes um loop do sample, depois acrescentas o drum que é a batida, depois a partir daí comesças a acrescentar se for preciso uma *a cappella*, uma voz, um saxofone, um som que é complementar na estrutura da música. Se o sample não tiver baixo, acrescentas um baixo, se o sample tiver baixo, podes por um baixo a reforçar a batida e depois de tudo feito, vai ser feita uma mistura de tudo, a que nós chamamos um equilíbrio dos sons - uns mais baixos do que os outros - e depois de tudo feito coloca-se voz. Eu costumo equiparar uma música a uma comida. Imagina que os ingredientes são os samples, depois o prato é a música.

Então os ingredientes são o início mas também são um complemento ao mesmo tempo.

Tens uma base que é sempre o sample, que dá a estrutura da música, a melodia da música. Depois podes acrescentar por exemplo a parte B, podes acrescentar a parte do refrão, depois acrescentas a parte final e depois tens o início, meio e fim. Depois a partir daí juntas tudo e fazes os volumes de cada sample. Mas também é assim, não há regra, podes fazer uma música com um sample só, podes fazer uma música com um baixo, uma batida e uma *a cappella*, um saxo*, uma coisa pequena. Depende do resultado que procuras.

Achas que quando se usa esses samples que vêm de outra pessoa, tem que ser referenciado? Tem que se dizer que vem dali?

Podes referenciar em termos de edição, mas não é obrigatório. Nos EUA, em França, eles fazem muito isso. Mas aqui em Portugal não há essa necessidade de referenciar de onde é que vem o

sample. Alguns são muito visíveis, são notórios. Outros, não. Também é um segredo, uma espécie de segredo.

É um segredo camuflares um sample?

Não é camuflar, é dizer: "Olha, eu encontrei isto, mas é uma coisa rara". E depois fica ao critério do público também adivinhar de onde é que veio essa base, é uma filosofia que se usa. Eu também gosto de ouvir músicas e tentar descobrir de onde veio a origem do sample. Nem sempre é fácil.

E se te samplassem a ti, gostavas que referissem ou também não tem problema que não o façam?

Claro que gostava, é uma espécie de tributo. É uma espécie de homenagem.

Mesmo que não digam que veio de ti?

Sim, sim, eu adorava.

Achas que não devia haver barreiras nesta parte de eu samplar a tua música, tu samplares a música em que eu te samplei?

Acho que a barreira que há... É, por exemplo, tu não podes samplar uma música que saiu ontem. Tens uma regra que são 10, 15, 20 anos. Acho que também não faz sentido samplares uma música que saiu há 2 anos, há 3 anos. Porquê? Porque toda a gente conhece, porque é uma coisa óbvia. O sampling tem que ser uma coisa relacionada com muita pesquisa. Quanto mais estiver no anonimato, quanto mais for desconhecido, quanto mais for uma coisa inédita. Depois também há o risco de tu samplares uma coisa que já foi samplada. Também temos de ter esse cuidado. Por isso, o sampling é uma coisa livre mas tem algumas regras.

Achas mais digno tu samplares de chapa, pegares naquilo que existe e podes mesmo assim, ou achas mais válido andares a cortar, a colar, a montar?

Eu já samplei coisas que era só fazer um loop e por a batida e estava feito. E depois tem outras coisas que vais cortando. Depende da música e depende do resultado que queres. Há coisas que samplas que está ali, está tudo feito. É só acrescentar o drum e fica perfeito. Temos exemplos de êxitos americanos que praticamente não fizeram nada, só reforçaram a batida. Também é válido. O sampling não tem aquela regra de “tens de transformar, tens que camuflar”. Se estiver bom assim, se achas que está bom assim, acrescentando alguma coisa ou outra, é válido.

E a questão do dinheiro aqui no meio? Se usarem um sample de uma música tua, de Orelha por exemplo, e forem fazer dinheiro com isso, sem vos referirem, achas polémico? Não é polémico?

Isso é uma coisa que não sei, é uma pergunta que não sei responder. Porque nós fazemos isso, não é? E os samples não estão autorizados. Samplamos e pronto. Samplarem-nos foi uma coisa que nunca aconteceu. Acho que se acontecer, as pessoas antes de lançarem vão entrar em contacto connosco. Mas se isso acontecer, é uma situação que nós não podemos muito... Não podemos tomar uma decisão muito, como é que hei de explicar... Não sei, não sei responder-te a isso.

É complicado, não é?

É complicado porque não podes exigir uma coisa que nós também não fazemos. Não podes crucificar uma coisa que nós também fazemos. Depende da escala. Se for um êxito mundial, se for uma coisa pequena, depende do que for.

Mas achas que se o objectivo for fazer dinheiro, literalmente fazer dinheiro com aquilo é diferente?

Acho que em princípio quando isso acontece as pessoas pedem autorização. No nosso caso, nós não somos muito o exemplo de sampling. Por exemplo, talvez pegar no nosso *beat* e fazer uma canção e cantar por cima. Mas aí já é outro departamento, não é bem sampling. É uma espécie de adaptação, de *remix*. Agora samplar acho que em Orelha Negra não tens assim grande margem de sampling. Porque nós praticamente samplamos e remodificamos. Talvez fazer um loop de uma coisa nossa, e cantar. Depende da situação.

Queria falar agora um bocado sobre o conceito de *mixtape* que mudou muito do que era antigamente.

Antigamente era uma k7 feita por DJ's que faziam um *mix* para se autopromoverem. Depois foram surgindo vários formatos de k7 com MC's, gravavam a base instrumental com os MC's, e depois no início dos anos 90, começaram a surgir as *mixtapes* em formato CD que era feito com as editoras. Com autorização das editoras em que podias usar os temas do catálogo da editora. Porque normalmente as *mixtapes* não são legais, é uma coisa para o mercado negro em que nós utilizamos as músicas, vendemos mas não temos autorização de nada. É uma coisa do *underground*, inventada por DJ's. Só que depois foi evoluindo, passou para CD, passou para o formato em que a editora... Por exemplo, mistura-se o catálogo da editora. Pegas no catálogo da Universal e misturas todos os temas que foram lançados pela Universal, e fazes uma *mixtape*. Há esse formato. Depois até final dos anos 90, ainda continuaram com o formato k7, depois surgiram formatos separados em que a k7 era *mixtape* mas não era *mixada*, feita também por MC's que faziam *mixtapes* que eram quase álbuns em formato *mixtape*. A partir daí depois deixaram de haver k7's e começou a ser só CD's. E tens *mixtapes* em formato instrumental, tens muitas *mixtapes* que não são *mixadas*, e continua sempre o título *mixtape*. Mas a verdadeira *mixtape* é uma k7 *mixada* por um DJ.

Falando da vossa *mixtape*, como é que foi o processo? Desafiaram as pessoas a cantarem por cima do que já existia?

Nós convidámos os artistas que nós gostamos e que achámos que podiam fazer um bom trabalho, uma boa versão, a partir do instrumental. Tendo em conta que eles têm toda a liberdade em modificar o tema, nós damos as pistas separadas e eles fazem o que quiserem do tema. E é sempre um desafio em ter um tema instrumental e ver como o tema vai crescer com uma voz. A evolução da música a partir do instrumental é sempre um grande desafio. Depois não temos regra, pode ser *remixado*, pode ser cantado, por ser um rap, podes fazer um pouco de tudo. Por isso é sempre um grande prazer que nós temos a fazer isso.

Mas gostas dessa ideia de ofereceres o teu trabalho para ser apropriado por outros?

Sim, sim! É o passo seguinte do instrumental. Tens o instrumental, imaginas que pode ter uma voz ali, ou pode ser um *remix* como temos... Não sei se ouviste bem a nossa nova *mixtape*,

temos o caso ... A pessoa que pega no tema dá uma nova roupagem, uma nova mistura, uma nova identidade ao tema. À partida é isso que nós procuramos, que é a pessoa dar uma identidade ao tema que nós não tínhamos pensado. E eu acho que o desafio de fazer *mixtape* é mesmo esse, é imaginar como é que a partir desse tema poderia nascer outro tema tendo em conta que tem de ser seguida a nossa identidade, de Orelha Negra. O desafio da nossa *mixtape* é esse. Vou-te dar vários exemplos. Tens o Pocs & Pacheco que fez uma remistura da “Bala Cola”, que é um tema super lento. Depois tens a remistura do Pocs & Pacheco, que é uma mistura de kuduro* com um estilo inventado na América do Sul, propriamente na Colômbia ou México que não tem nada a ver com o tema inicial. Eu acho isso super interessante.

Achas que os artistas deviam oferecer mais o trabalho deles para criar essas outras coisas?

Depende do artista. Há artistas que não têm essa margem de manobra ou essa imaginação. Por exemplo, no nosso caso é mais fácil sendo instrumental. Tens o exemplo dos GNR que fizeram aquele disco em que convidaram vários artistas que não me lembro do nome... Convidaram por exemplo os Expensive Soul, o Tekilla, os Guardiões do Subsolo. E essa é uma boa iniciativa.

Podes-lhe quase chamar *mixtape*, não?

É uma espécie de *mixtape*, sim. Mas isso parte do artista. Se o artista tem aquela visão em que gostaria de mudar o tema, de ter uma colaboração e uma remistura, eu acho isso interessante. Eu próprio como DJ adoro ter vários temas com várias personalidades.

Construís a tua própria narrativa a partir disso?

Sim, um *mash up*, um *remix*. Eu tenho essa cultura porque sou DJ. Gosto muito. Às vezes podes ter vários temas em vários estilos, e todos eles funcionam.

Vocês, Orelha Negra, agora o vivo também apresentam *mash ups*, não é?

Sim, sempre fizemos isso. Chamamos-lhe *medleys*. É mais ou menos isso, a partir da base do sampling, do instrumental, fazemos uma versão acústica misturada com electrónica. É uma nova roupagem. Imagina que tu tens um carro, podes pegar nele e mudar a cor, fazer uma decoração. A música é mais ou menos isso, é uma espécie de decoração nova. Tiras a voz, pões

outra voz, a bateria tem um *groove**, dás outro *groove* à bateria, pode fazer muita coisa na música, muitas mudanças. Por exemplo, uma remistura nossa foi criada... De uma remistura surgiu uma canção, que foi o caso da malha da Roulotte, que é o “Solteiro”. Tens a base que é uma base de funk que depois foi modificada e virou uma base electrónica. Depois daí entraram as vozes. A base inicial com o resultado final não tem nada a ver, mas funciona. É teres imaginação, uma ideia diferente da música inicial e tens também de respeitar o conceito inicial da música e a sua sonoridade.

Por acaso durante as entrevistas que tenho feito, a temática *mash up* ainda não apareceu muito. Talvez por seres DJ’s é que falaste mais sobre isso.

Sim, é por eu ser DJ, eu gosto muito de *mash ups*, sempre tive uma cultura de fazer remix, pegar numa *a cappella*. Por exemplo, uma *a cappella* do Nest por em cima do Premiere. Temos muito esse hábito porque eu vim da era do vinyl e os discos que eu comprava vinham com o instrumental e *a cappella*. Então tens uma visão diferente. Queres adaptar uma *a cappella* em cima de outro *beat*, depois crias o teu próprio remix, a tua própria identidade. Isso faz-se muito no DJing. Na altura nem se chamava *mash up*, chamava-se, sei lá, remix. Depois com o tempo é que arranjam o tema *mash up* que também é um termo válido. Eu gosto imenso, eu faço muitos *mash ups* meus. Depois também o *mash up* tem uma coisa boa que é quando crias o teu próprio *mash up*, podes tocar a seguir a qualquer DJ e tens o teu próprio remix sempre garantido. É uma forma de criares a tua identidade, o teu estilo, de definires o teu estilo e teres o teu próprio reportório. Há muitas formas na música que resultam.

Lembras-te de mais alguma dessas formas de dar outra roupagem ao tema?

Tens o *rework*, que é remixar e misturar; tens o *mash up*, que podes fazer em casa, podes fazer ao vivo; tens um *beat* que está num bpm*, podes acelerar o *beat*. Imagina que tens um *beat* de 90, podes por o *beat* em 120, podes alterar um pouco o pitch. Tens várias formas. Podes por exemplo tirar o *accappella*, ficar só o instrumental. Todos eles são válidos desde que aquilo soe bem. Também há uma coisa que funciona bem que é fazer ao contrário. O Fred fez agora na nossa *mixtape* a voz do Amp Fider, e pos aquilo lento, em pitch down. E aquilo parece um *slow*, também tens essa tática. Pegar no sample e por aquilo mais lento e aquilo fica a soar bem na mesma. Desde que soe bem, tudo é válido. Podes pegar numa frase, por em loop e toda a gente

fica: Uau! O importante é soar bem. Eu às vezes estou em casa e pego numa voz, faço um loop por cima da batida e fico: “Fogo!”. Dá outra vida ao tema.

ENTREVISTA: DEALEMA

03/05/2013

HARD CLUB, PORTO

Primeiro queria falar um bocado sobre o vosso processo de criação. Como é que começam a compor uma música? A base é a letra, a base é o som?

Mundo: Normalmente a base é o som.

Ex-peão: É o *beat*.

Mundo: Normalmente partimos do som que nos induz um tema e depois começamos a escrever sobre esse ambiente, o que esse ambiente nos pede traduzimos para uma letra.

Mas é um processo colaborativo, de vocês os 5?

Maze: Normalmente em Dealema as bases são feitas pelo Mundo.

Mundo: Inicialmente, a criação do hip hop pode surgir de samples ou de instrumentos. Por exemplo, eu tenho um método de produzir, o Expeão já tem outro. E eu normalmente oiço uma música, oiço algum pedaço que me cativa, e depois isso faz-me samplar esse bocado e recriar a partir desse bocado, um instrumental. Por exemplo o Expeão já toca tudo de raiz, é um processo diferente, e depois daí é que vem o processo criativo das letras. Mas normalmente começamos a partir de ideias de sons.

Quando pegas nesse sample, não o usas tal como ele é? Vais cortar, colar?

Mundo: Corto sempre. Tudo às fatias. Não vou dizer que não é tal e qual, há coisas que ficam bem tal e qual.

Expeão: Às vezes as coisas ficam bem assim e se vais mexer, vais estragar.

Mundo: A arte de samplar, aparte de reinventares, é o tu encontrares. O digging, como chamam os americanos, é uma arte, procurares. Porque um bom sample tem que se procurar.

Procurares um disco que ninguém conhece, ires pegar naquela pedaço de 1970 ou 60 e fazeres uma música em 2000 e soar actual.

Maze: Ou mesmo um pedacinho de uma música muito conhecida, que ainda ninguém teve ouvidos para o imaginar noutro contexto.

Quando usam samples, é só uma ferramenta de trabalho como outra qualquer? Ou tem uma carga de homenagem, “ouvi este som, gosto muito de quem o fez”?

Expeão: Eu acho que é uma ferramenta. Há uns anos atrás quando surgiram os samplers, as pessoas viam a cena mesmo com preconceito. “Hey, isso é roubar, e não pode ser e isso não pode ser considerado música nem nada”. Mas hoje em dia é considerado como um instrumento, mesmo. Tu podes optar por pegares num teclado e tocares uma música, ou numa guitarra, ou podes optar por pegar num sample e samplers. Vai depender da tua perícia depois fazer a cena sobressair e ser original.

Então é uma ferramenta como outra qualquer?

Expeão: É uma ferramenta como outra qualquer, sem dúvida alguma.

Mundo: Podes também samplar por homenagem a alguns artistas que gostes.

Expeão: Geralmente um gajo sampla sempre em homenagem, sampla os artistas que são mesmo muito bons. E é música excelente, então só a fazeres isso já é uma homenagem. Se samplarem uma música minha, fico todo contente, sem dúvida.

Mesmo que não esteja lá referido que veio de ti?

Mundo: Isso é a parte bonita da situação. Nós, sendo produtores, isso é um desafio para nós. Saber o que é que fulano samplou, depois descobrires, e compreenderes que se calhar fulano gosta daquele artista porque o samplou. Entre produtores isso acontece mais.

Achas que essa questão da autoria no século XXI ainda faz sentido? Este a referir que veio dali. Ou isto devia ser tudo de livre acesso?

Expeão: Geralmente tens de pagar quando fazes isso. Nós aqui, temos uma vantagem... Aqui muita gente não paga, não paga os samples. Só faz sentido pagar a partir do momento em que vai sair por uma grande editora.

Maze: Vai gerar muitos lucros.

Expeão: Sim, quando gera muito lucro, senão não faz sentido.

Mundo: E se for chapado! Se for um loop de uma música que já é muito conhecida... Samplers um loop de uma coisa que é exactamente igual ao sucesso que foi nos anos X, aí já tens mesmo de declarar. Senão também levas com um advogado da banda à porta.

Maze: Mas a responder à tua pergunta, eu acho que cada vez mais a tendência é os direitos de autor virem a desaparecer. Daqui a, sei lá, 20 a 50 anos. É tanta gente a fazer música em casa, num computador, a facilidade é tão grande hoje em dia que a tendência é cada vez mais não haver controlo possível sobre isso. Há tanta música a sair para a net em soundclouds*, todos os dias, milhares de músicas com samples de gajos mesmo conhecidos. É impossível estar a processar todos esses produtores de quarto, que estão no quarto ali a fazer música.

A barreira é essa questão do dinheiro? Se a finalidade for ganhar dinheiro com isso, achas que é diferente?

Expeão: Claro, se fores fazer milhões a partir de uma música que foste samplar, o que é que custa dares ao artista ou à editora a sua parte?

Mundo: Ou pedires os direitos. Às vezes há muitos artistas que cedem os direitos, não tens que pagar porque o artista considera como uma homenagem. Posso-te dar um exemplo: o primeiro álbum de Portishead tem um sample de Eiza Kaze, de Otis Redding. Que é um sucesso incrível e pelo que me apercebi eles de certeza que devem ter dado uma pequena percentagem das vendas. Mas também deve ter ficado contente o Eiza Kaze.

Expeão: E já foi samplado por muito mais gente.

Maze: Eu acho que isso depois parte um bocado... Para além das editoras, parte do próprio artista. Se gosta desse tributo ou se não, não gosta que adulterem a música dele e não permite.

Mundo: Às vezes até funciona como um intercâmbio, eu posso samplar um artista qualquer que até pode ter alguma empatia com o nosso projecto e depois a coisa funcionar ao contrário e até nos convidar para participar numa cena dele.

E samplarem uma coisa que vocês não gostam? Essa cena de subverteres...

Exeção: Também acontece, o Mundo costuma fazer muito isso. Geralmente sampla coisas que nós gostamos mas também há muita coisa...

Mundo: Posso samplar uma guitarra qualquer de um grupo que eu não gosto, mas posso transformá-la em alguma coisa que eu goste.

Maze: Desde que resulte!

Exeção: Até às vezes acontece. Até temos agora algumas produções do Guze, que é o nosso DJ, e ele sampla coisas que eu até nem gostava e não ligava e até começo a gostar. Por ouvir mesmo uma coisa que foi samplada, um *beat* que foi samplado de uma banda pimba ou uma banda tipo Marante, torna-se interessante. E agora gosto de Marante, por exemplo. Nunca tinha dado atenção!

Maze: Daí ser uma ferramenta excelente!

É reiventares para descobrires.

Exeção: Por isso até é bom às vezes o sample. Os artistas deviam-se sentir mesmo lisonjeados porque vai fazer com que se calhar até algum maluquinho como eu vá investigar mais a fundo e ver de onde é que veio aquele sample e conhecer esse artista.

Por acaso achei muito interessante quando vi que vocês se samplam a vocês próprios. Na “Sala 101” usam aquele refrão de “Mergulha na Felicidade”.

Maze: Nós fazemos isso muitas vezes. Vamos a discos anteriores sempre no disco actual, vamos sempre buscar o nosso universo. Samplamo-nos muitas vezes.

Porquê?

Maze: Um bocado para criar essa mistíca.

Mundo: E manter essa nossa identidade.

Uma cena que noto é que esta coisa dos samples não tem temporalidade. Vais buscar coisas dos anos 70 e calha mesmo bem.

Maze: A maioria desses artistas dos anos 70 até ficam contentes por serem samplados porque chegam a outras gerações. Não através da música original mas pela outra música. E há uma geração nova que conhece, sei lá, o Eiza Kaze como ele estava a falar. Não pelas suas músicas originais mas por uma música de rap que ouviram ao crescer.

Mundo: Como o pessoal gosta de saber de onde é que vêm os samples, vão fazer essa pesquisa e ficam a conhecer o artista.

Maze: Eu gosto bastante de soul e funk e cheguei lá pelo rap. Ouvi-a discos que os meus pais tinham mas nunca gostei, nunca cresci a ouvir soul ou funk. E fui lá ter.

Expeão: Especialmente em Portugal nunca ninguém cresceu a ouvir isso, só raridades de pessoas que tinham pais que tinham em casa discos de funk e de soul. Nós tínhamos em casa, e falo por mim e acho que pela maior parte dos portugueses, tínhamos discos de franceses, portugueses.

Maze: O pop rock (risos).

Mundo: A música negra em Portugal, digamos assim, o blues e o soul.

Expeão: Não tínhamos música negra.

Maze: E o soul que entrava era mesmo pop, era tipo Lionel Richie.

Porque é que acham que os samples são muitas vezes retirados dessa música negra?

Mundo: Tem a ver com a escola do hip hop.

Expeão: E acho que toda a gente concorda que é a melhor música, a música negra é a melhor música feita até hoje.

Maze: Mesmo o rock, o rock negro... Há muita gente que diz que o rock vem dali, do Chuck Berry e que não vem do Elvis.

Expeão: E não vem do Elvis mesmo! (risos) Vem mesmo da música negra, só que depois têm o mérito. O Elvis, o John Lennon, têm mérito de fazerem algo diferente também. Não copiaram, pegaram nessa música negra e fizeram à maneira deles. Expandiram para outros campos, mas a origem acho que vem de lá.

Queria falar um bocado sobre o conceito de *mixtape*. Acham isso louvável, ofereceres aquilo que é teu ou convidares alguém a reinterpretar?

Maze: Eu gosto do conceito de *mixtape* antigo, de um DJ pegar numas quantas músicas e montar um set* com não sei quantas músicas e lançar uma *mixtape*, uma k7 com uma mistura de músicas. Desse conceito eu gosto bastante. O novo conceito de *mixtape* como um álbum, que não é uma *mixtape* porque é uma cena digital que sai com interpretações, pessoalmente já está desvirtuado. Já não devia ser chamado *mixtape*, devia ter outro nome. E eu já não gosto tanto. Mas o Mundo tem *mixtapes* e faz *mixtapes*.

Mundo: Para mim é diferente porque comecei a fazer rap em cima de *beats*. Normalmente o nosso conceito de *mixtapes* é com *beats* de coisas que nós gostamos, artistas que temos apreço e inicialmente a *mixtape* começou por ser um bocado como o Maze está a dizer. Uma mistura de vários *beats*, de coisas estrangeiras misturadas umas atrás das outras como num set normal de DJ e os MC's iam dropando* os versos sobre esses *beats*. Hoje em dia perdeu-se um bocado esse conceito, de misturar os *beats* e fazer isso e se calhar fazes faixa a faixa na mesma com

beats de artistas que tu gostas se bem que hoje em dia os americanos já o fazem com *beats* originais e isso já nem é bem uma *mixtape*, é mais um street album.

Maze: Acaba por ser um album. É um album feito mais rápido. Para não dizer que é um album que tem uma mistura excelente e tem um som final de album, dá-se o nome final de *mixtape*. Por ser uma coisa mais rough.

Mundo: *Mixtape* é boa no sentido em que, se não és uma pessoa que tens material ou que não podes produzir os teus próprios *beats*, como nós já em tempos não conseguimos fazer, podes sempre fazer uma folha de x *beats* e se deres a uma pessoa que já tem bastantes versos conseguires mostrares-te como MC. E nesse sentido funciona bem.

Expeão: Eu acho que nesse sentido é excelente, não há nada igual. *Mixtape* podes fazer algo só para as pessoas, por ex, só ouvirem as rimas. Já sabes que tens lá um *beat*, que até a maior parte das vezes toda a gente conhece, o pessoal já está é atento às rimas, quer ouvir o que tens para dizer. E nesse sentido é fixe. Eu por ex gostava de fazer uma *mixtape* um dia para me focar precisamente só na parte das letras, porque às vezes as pessoas confundem também um álbum com uma *mixtape* e não os podes confundir. Um álbum é um trabalho artístico, original, específico. Uma *mixtape* dá-te a oportunidade de te expressares como o Mundo estava a dizer, como MC, e isso dá-te a oportunidade de te focares só ali nas letras e esqueceres o conceito e as outras coisas que acarreta um álbum.

Mundo: A dificuldade que eu vejo numa *mixtape* é pegares num *beat* que se calhar já é um sucesso e realmente evidenciaries-te em cima. E isso, realmente, muito gente tem dificuldade. Porque a música em si original já é muito boa, tu ou fazes um verso muito bom ou então passas despercebido no meio do *beat*. E isso acontece com muitos MC's.

Porque é que achas que não se apropriam tanto versos, letras? Apropria-se muito mais a parte sonora. Porque é que não se pega num refrão e adaptar aquilo há musica.

Mundo: Há quem faça isso.

Mas não é tão usual, achas que é porque é mais identificável? Porque é que vocês não pegam por exemplo num refrão de Mind da Gap.

Mundo: Ah não, isso não. Nós pegamos se calhar em refrões de artistas que nós gostamos, já antigos. O hip hop tem um bocado a ver com isso. Agora pegares no refrão de outro artista, isso é quase como fazeres uma cover*. Ainda por cima, sendo do mesmo estilo que tu é quase um “bite”*, é roubares à cara podre.

Maze: Se calhar podemos usar uma frase, um scratch...

Expeão: Ou uma expressão numa letra.

Maze: Agora assim uma refrão inteiro, chapado, não.

Mas também se apropriam às vezes de lenga-lengas, de frases do imaginário colectivo. É recorrente não é?

Maze: Isso é interessante, porque vai chegar às pessoas de outra forma. Toda a gente conhece aquilo e faz parte delas já desde sempre.

Sampling no hip hop é legítimo, não achas q é controverso noutras áreas?

Expeão: Não, não, na rádio oiço para aí 50% ou 60% ou 80% de música com samples e o resto sem samples.

Mundo: E há outra coisa que é, há o samplar com a máquina e o samplar com os instrumentos. É que há muita gente que toca coisas que já foram tocadas e isso também é samplar. Só que é samplar sem a máquina. Se eu pegar num acorde de uma banda qualquer, e tocar com uma ou duas notas diferentes, acaba por ser samplar. É isso que eu faço com samples, corto as notas.

Expeão: Geralmente fala-se de samplar quando tu tocas algo e fazes o loop, mesmo que seja inspirado noutra banda, esses gajos também se inspiraram noutra e vem em cadeia. Ouviram qualquer coisa que gostaram, tentaram fazer e já saiu diferente. Já é teu, quando consegues algo diferente. Mas depois tens a diferença entre fazer o loop, trabalhares por loops, que é pegares numa certa parte da música, ou então gravares como uma banda do princípio ao fim.

Maze: E acredito que há muitos produtores actuais de pop que chegam ao estúdio, têm uma banda de músicos e dizem: "Tenho aqui esta base, podem recriar isto mas com ligeiras alterações". E vem aí a bola de neve.

Expeão: A partir do momento em que gravas e pões em loop, é um sample. Seja lá o que for que graves.

Mundo: E hoje em dia já é um método usado em quase todos os estilos. Já quase muita gente não toca a bateria os 5 minutos, toca vários loops e depois fazes o chop da bateria e depois fazes as repetições em blocos. Tira um bocado a orgânica da música, fica tudo um bocado orgânico mas é o que chega mais ao popular.

Concordam com aquela ideia de que nada é original? Que tudo o que há é uma recriação, uma reinterpretação?

Mundo: Completamente.

Expeão: Isso é uma verdade absoluta, nem há contestação possível.

Mundo: Pode ter o teu cunho pessoal, mas original, não há nada original.

Expeão: Ninguém é original, é impossível isso, não é real.

Maze: Crescemos com estímulos e com inspiração em muita coisa, e és um acumular de experiências que depois te transformam.

Expeão: Podes ser inovador e original, mas isso não é algo que foste tu que inventaste nada. Isso é mentira. Sai-te uma criação, seja uma música, uma pintura, por muito que tu na altura até nem tenhas ouvido música, há alguma coisa no teu inconsciente ou na tua memória que te está a fazer fazer aquele tipo de música. Algo que tu ouviste nem que fosse quando tinhas 10 anos. Por isso é impossível.

ENTREVISTA: ORELHA NEGRA

22/03/2013

HARD CLUB, PORTO

Quanto ao vosso processo criativo, a composição das músicas é feita por vocês todos?

Fred: Sim, é feita por nós todos mas há uma grande parte que... O Samuel vem quase sempre com um sample de alguma coisa que ele descobriu e nós muitas vezes, pá não sei, 80% das vezes desenvolvemos o sample que ele trouxe. Tocamos por cima daquilo e vamos encaixando os nossos elementos até chegarmos a uma canção. Às vezes também eu posso levar um sample, outra pessoa também pode levar, mas quase sempre parte de um sample. Se calhar 3 ou 4 músicas partiram de nós num ensaio a tocar, a fazer uma canção mesmo, e depois eles encaixam um sample. Mas normalmente é isso, é um sample, que é um... Bocado de música tirado de algum sítio e isso é um trabalho que é o Samuel principalmente que faz.

Quando estás a tocar uma música que tem um sample de outra coisa qualquer, sentes que isso é uma homenagem ou uma mera ferramenta de trabalho?

Fred: Para nós é uma homenagem, a partir do momento em que nós também a queremos tocar é porque nós nos entregamos também àquilo e nos identificamos com aquilo de certa forma. Por isso para nós é sempre uma homenagem tocar por cima de alguma coisa, neste caso de um sample. É uma homenagem que nós prestamos à pessoa que fez aquilo.

Agora pergunto-te ao contrário, se alguém pegar numa música de Orelha Negra e usar?

Fred: Na boa, na boa. Por mim é na boa.

Consideras também que é uma homenagem ao vosso trabalho?

Fred: Para mim é. Eu inclusive estou a fazer um vinyl só de loops de bateria para puderem samplar à vontade, livremente, e vou-me considerar "homenageado" se alguém pegar naquilo e usar na música deles. Fico muito contente que façam isso, acho que é uma forma de seres homenageado. Tenho a certeza que o Xico que está aqui, se ouvir um baixo dele samplado numa

música vai ficar contente. Porque é fixe, é bem esgalhado, é sinal de que se lembraram e de que gostaram do trabalho dele.

Outra questão que ponho tem a ver com a questão da autoria. Podem samplar mas achas que têm de referir que o original vem dali?

Fred: Nós nem sempre referenciamos. Nem sempre, nem nunca, acho eu. (O Xico também pode participar nesta conversa e pode-me ajudar a desenvolver isto) Acho que nós não referenciamos mas pronto.

Xico: Na nossa estética a referência é um bocado ímplicita no próprio conceito de tocar. Ou seja, as pessoas que estão dentro da linguagem sabem o que estamos a fazer e sabem por que o estamos a fazer.

Mas se acontecesse o contrário? Se fossem samplados e não vos referissem como a origem daquilo? Também sem problema?

Xico: Epá, já aconteceu, já vimos imensas cenas no YouTube de malta que mete... Ou grava vozes por cima e diz que o tema é deles.

Fred: Houve um rapaz na Nigéria que fez um rap por cima do M.I.R.I.A.M e não disse nada. E está fixe.

E vocês na boa?

Fred: Sim, até um certo ponto. Quer dizer, se ele tiver um bilião de views no YouTube se calhar...

Xico: A questão aqui é mais delicada quando envolve vendas. E quando entramos no mundo da pirataria directa. Ou seja, por mim é mais delicado quando alguém pega num repertório e mesmo sem o transformar, o revende, percebes? Isso é que é delicado. Agora quando apenas o retransmite, está-se bem, é uma maneira de divulgarmos o nosso trabalho.

Não sei se vocês conhecem o termo 'fair-use'... Se calhar é isso que falta um bocado implementar em Portugal, o que é que vocês acham?

Xico: Para te ser muito honesto, acho que em Portugal essas coisas não têm relevo. Toda a gente já usou bué de coisas. Podes pegar em imensos discos portugueses dos últimos 15 anos, 20 anos, e o que é reconhecível ao nosso nível é perfeitamente identificável. Ok, imagino que se vivêssemos nos EUA alguém pudesse apontar uma coisa ou outra mas a realidade é que estamos aqui em Portugal, os americanos pensam que isto é um bocado Espanha. Estão-se nas tintas.

Eu sei que o sampling começou no ambiente do hip hop, com a música jamaicana nos anos 70 e não sei quê. Porque é que acham que isso não está tão implementado noutros géneros musicais?

Xico: Não, mas está implementado. Se fores à história da música, o Stok... tocava fitas, não é? E portanto auto-samplava-se. Eu acho que tem a ver um bocado com a própria cena da linguagem e do equipamento, provavelmente. Os primeiros samples quando aparecem para aí em 80 e tal eram meras ferramentas de produção para substituir equipamento analógico. Alguém dentro do hip hop pensou e bem que aquilo era uma ferramenta que dava para aproveitar não de uma forma técnica mas de uma forma criativa. E isso deu azo a um crescimento de uma estética musical que foi o hip hop e não só, o jazz também já ia um bocado por aí. E há uma linguagem que em alguns casos transcende o hip hop também. Tu tens grupos de jazz contemporâneo que usam samples, o Ableton Live e esse tipo de tecnologia.

Mas se reparares está sempre muito ligado à música negra. Tanto o hip hop como o jazz têm raízes...

Fred: Mas essa cena da música negra, o Samuel é que uma vez disse uma cena que é verdade. Se pensares bem, toda a música é negra. A música clássica talvez não, mas a origem da música é negra.

Xico: Sim, a história do blues e do dixie land e dessas coisas tem um bocado a ver com a mistura da escravatura... Se quiseres ir por um lado mais simples de explicar, a América importou via escravatura o ritmo e o balanço e o groove e importou dos emigrantes europeus que procuraram nos EUA um novo caminho para as suas vidas o lado harmónico e melódico, que vinha do clássico. E portanto se o blues traduz por um lado o canto de trabalho, o canto dos

escravos, o lamento, etc, o dixie land pega no lado lúdico dos blues mas acrescenta o contexto harmónico e melódico que inclui já os trombones, os trompetes, e toda essa parte que vem da tradição musical europeia cujos negros aprenderam. A música negra tem aí o seu nascimento enquanto estética, do dixie land, depois das big bands, depois o jazz, os combos, os solistas. Toda essa história vem dessa tradição mas o historial dos músicos de jazz é um historial de aprendizagem académica. Ou seja, os músicos sabem tocar, sabem ler, já não é aquela coisa do gajo que está a cavar batatas ou a apanhar algodão e que canta a um ritmo de trabalho. A evolução segue um bocado por aí. Depois as big bands começam a reunir esses músicos todos, entretanto a II Guerra começa a dividir as big bands porque recrutavam os músicos, os músicos iam para a tropa, depois faziam orquestras na tropa. Há essa história toda e depois também o nascimento dos solistas que na orquestra estavam condicionados à partitura do maestro. Muitos desses músicos que durante o dia trabalhavam nas orquestras, à noite como escape organizavam pequenos combos e jazz nos clubes nocturnos onde tocavam em quinteto, em quarteto, e daí começam a aparecer os solistas como o Miles, o Duke Ellington, que foram as pessoas que começaram um bocado a traçar as rotas do jazz. Paralelamente, o percurso com o mundo branco e as derivações para o rock n roll, depois mais tarde o ritm and blues, o funk, o soul.

E em Portugal? Como é que achas que está essa cultura? Está tão desenvolvido como no resto?

Xico: É um bocado diferente, o processo evolutivo. Não sou assim um grande *conaisseur* da cena mas...

Estou mesmo a falar da cultura de apropriação. Tenho estado a pesquisar muito sobre isso, e o que encontro mais marcante é o Aguardela com o Megafone.

Xico: Mas o Aguardela pegou um bocado nas recolhas do Giacometti, que é uma recolha de música popular. No caso do hip hop português, e referenciando um bocado o Samuel enquanto Sam The Kid, é um bocado a exploração da música portuguesa genérica. Desde os clássicos de música, dos festivais das terras, dos festivais da canção, e esse tipo de repertório de certa forma popular, juntamente com... Eu acho que no caso do Samuel tem também uma grande integração com a maneira como os americanos fazem as coisas.

Fred: Por exemplo, não tenho a certeza se nós os dois alguma vez falámos disto, mas eu tenho ideia que o Francisco com os Cool Hipnoise e principalmente com os Spaceboys, foste dos primeiros a usar samples em Portugal ou a samplar coisas. Ou pelo menos que tivesse uma visibilidade...

Xico: Não sei se fomos os primeiros, os Da Weasel apareceram um bocadinho antes de nós e foram das primeiras bandas a assumirem a cena do hip hop de uma forma mais tradicional no conceito do sampling. No caso dos Cool Hipnoise, o sampling aparece no segundo álbum. No primeiro eramos uma banda completamente orgânica a tentar construir um som com grande influência do acid jazz que já tinha material samplado. Mas nós na altura desconhecíamos totalmente essa tecnologia mas sonicamente o sampling trouxe muita coisa de novo em termos de linguagem. E nós tentávamos ouvindo os discos dos Digable Planets, LL Cool J, foram um bocado pioneiros nessa área, tentámos recriar organicamente essa cena. No segundo disco, foi quando começámos a explorar um bocado mais a cena do sampling. Mas nunca na perspectiva do hip hop, no caso dos Cool foi um bocado como complemento de coisas que nós por uma razão ou outra não tocávamos. Sei lá, acordes, strings*, batuques.

Então isso não era o início da criação, era um complemento ao que já estava criado?

Xico: Algumas músicas podiam partir de uma ideia samplada, que eventualmente nós poderíamos descascar o arranjo que estava no sample para banda

Agora uma questão estética, porque não fazerem isso vocês sem estarem a samplar?

Xico: Sim e nós fazíamos isso! Numa fase inicial podíamos usar o sample como inspiração, como ideia primária. Mas depois, sendo tu uma banda de músicos, não tínhamos ninguém a manipular esse tipo de cenas, era uma coisa que eu ou o João Gomes tínhamos uma certa curiosidade em experimentar trabalhar com esse tipo de coisas. Mas na realidade nos Cool Hipnoise não tínhamos a ambição de ser uma banda de hip hop tradicional, sempre foi uma banda muito fusionista de várias coisas. E portanto o recurso ao sampling foi uma nova ferramenta que conhecemos e que fomos com o tempo aprendendo a trabalhar por n razões, ou porque o baterista não estava disponível e nós precisávamos de ensaiar, começámos a querer descobrir como é que se programavam ritmos, ou onde ias buscar um bombo com bom som ou uma tarola com bom som. As coisas que aprendemos com os produtores com que trabalhámos,

como o produtor do nosso segundo disco e que nos ensinou muita coisa sobre o sampling, ainda numa fase muito primária com as disquetes e aquelas cenas todas que demorava imenso tempo. Portanto, no caso dos Cool Hipnoise nunca tivemos uma approach na direcção do hip hop porque éramos uma banda um bocado mais transcendente, fusionista de música africana, brasileira, do hip hop, do soul, do jazz.

Fora do terreno da música, esta questão da samplagem há muito preconceito em relação a isso. No hip hop é uma cena assumida, agora se vê uma imagem e vê que está lá um bocado da Mona Lisa cai toda a gente em cima.

Xico: Não acho muito isso, não concordo muito. Vou-te dar um exemplo de um artista que não sei se conheces que é o Cuty Man. É um músico israelista, um baterista que tem uma banda de funk, soul psicadélico, e que faz para além do seu repertório musical que edita em discos e toca em concerto, tem um trabalho muito interessante que é pegar em filmes do YouTube (desde um gajo que está a fazer uma demonstração de guitarra até a um baterista que está a tocar bateria na quinta e a uma miúda que está a embalar o seu filho e canta uma voz) e pega nessa coisa toda e constrói músicas novas a partir de pequenos fragmentos e com imagem. Quando fazes play naquilo, vê que é uma música nova mas feita de retalhos de coisas do YouTube. Não me choca absolutamente nada.

Mas não achas que se for um grande artista é chocante?

Xico: Um grande artista à partida pode fazer citações, não tem necessariamente de copiar uma cena. Porque se fizer já não é um grande artista.

Mas há grandes artistas do hip hop que copiam e samplam e são grandes artistas na mesma.

Xico: Sim mas eu acho que isso tem muito a ver com a maneira como se copia e como se utiliza uma cena. Por exemplo, se tu pegares no penúltimo ou antepenúltimo disco da Madonna ela sampla uma melodia dos ABBA. Com autorização e tal, mas estamos a falar de uma malha que provavelmente dura 16 compassos, ou seja, é praticamente meia estrutura de uma canção. Para mim, eu não acho... Ok, como exercício estético posso achar algum interesse, como exercício criativo não é um desafio, percebes? Para mim o desafio é quando tu pegas num sampla qualquer e o consegues materializar ou adaptar num contexto que não tem nada a ver com

aquilo que é o sample original. É um bocadinho esse tipo de trabalho que nós aqui nos Orelha e nomeadamente o Samuel, acho que faz, ao apropriares-te de um determinado trecho musical a ideia não é do sumo que lá está dentro, fazeres o cocktail. Partir aquilo aos bocadinhos e recriares uma ou outra coisa com aquilo e isso é um conceito bastante diferente de tu pegares numa amostra e pô-la em loop a tocar. Também há outras malhas que foram feitas nessa base e que eventualmente se tornarão clássicos, agora não consigo referenciar nenhuma em especial... Mas a cena tem muito mais interesse quando tu pegas num estrato e o descontextualizas da sua essência original e o metes noutra coisa. Isso é que dá luta, é que dá pica.

ENTREVISTA: RUI MIGUEL ABREU

16/05/2013

CAIS SODRÉ, LISBOA

Queria começar por falar da questão autoral. Achas que o sampling mexe com essa questão, é uma área sensível quando se fala da questão de autoria, de direitos de autor?

Mexe obviamente com isso! Eu não entendo é como é que na música se continua a não valorizar o sampling como nas artes plásticas se valorizou a colagem e a citação directa. Basta pensarmos no Andy Warhol.

E antes, as colagens do Picasso.

Sim, muito antes, obviamente. Toda a ideia da arte pop está intimamente ligada à ideia e à prática da apropriação. E sim, podemos recuar e ver como é que o Picasso samplou as máscaras africanas nas pinturas que fazia e com isso ajudou a criar o cubismo. Portanto, o problema é que a música ainda está ligada a uma ideia de publishing que eu acho que foi ultrapassada pelas novas tecnologias. Há aliás, ainda ontem referia isso num dos posts que fiz no meu blog, um debate muito interessante a decorrer neste momento entre alguns críticos britânicos e americanos sobre a ideia do passado e da forma como a música actualmente se relaciona com o passado. E de como existe uma nova geração para quem esta música que está a ser produzida é absolutamente nova mas quem tem mais idade consegue reconhecer nela as tais marcas do passado. Acho que isso é uma discussão e uma questão permanente na própria ideia de pop, não apenas no hip hop. Na ideia da pop como uma cultura, até uma cultura que ultrapassa a própria música. E, portanto, é determinante no hip hop. Eu acredito que, tal como os exemplos já citados do Picasso ao Andy Warhol, eles não tiveram problemas em inscrever uma marca de autor naquilo que faziam mesmo tendo a apropriação como uma ferramenta muito directa de criação, porque é que o mesmo não há-de acontecer com o hip hop e com o sampling. Claro que sim. Há uma série de processos que foram lançados nos EUA a artistas por causa do sampling que eu acho que são perfeitamente ridículos. E mesmo no simples actos de se fazer um mero loop, existe uma marca de autor. Porquê este loop e não outro qualquer? No fundo acaba quase por ser a elevação do ouvinte à condição ele próprio de criador. Até aqui a música estava reservada a quem? A quem ingressava, das duas umas, ou numa vida académica numa escola e aprendia a dominar um determinado instrumento e o poderia executar, ou num

campo completamente oposto a quem aprendia de forma mais informal a tocar um instrumento. Por exemplo, nas músicas tradicionais, nas músicas folclóricas. O sampling e a tecnologia vieram proporcionar uma terceira via a quem não tinha nem essa educação formal nem essa educação informal, a terem também uma palavra no mundo da música. Eu acredito que sim, alguém que nunca aprendeu uma nota de música mas que domina um sampler é um autor também. Não há a mínima dúvida na minha cabeça.

Mas achas que quando alguém está a criar com base num sample de outra pessoa, achas que é necessária a referência? Que se diga “olha, isto veio dali, isto veio daqui”? Ou achas que como o que se gera é um produto novo, é outra coisa já e não é necessária essa referência?

Obviamente, face às leis que temos, é preciso citar mas depende também do tratamento que se dá ao material de origem. No sábado passado, vi no Teatro Maria Matos um artista da área da música erudita contemporânea chamado William Basinski que trabalha essencialmente com loops, com material apropriado e que depois tem toda uma carga conceptual por trás da forma como ele realiza essa abordagem porque ele trabalha num ambiente sobretudo analógico com fitas magnéticas e a música dele acaba por reflectir o carácter finito do próprio suporte. Porque ele lida com a decadência física do próprio suporte. No caso dele, o processo é muito mais importante do que a origem dos sons, é mais o que acontece aos sons no momento e na forma como eles os trata que é o que determina a natureza da música que ele faz. No sampling, mesmo no universo do hip hop, isso acontece também. Quando nós olhamos por exemplo para o que faziam os Public Enemy e o Bomb Squad, o colectivo de produção dos Public Enemy, a ideia de sobreposição de todos aqueles pequenos excertos que se citavam na produção era tão forte que o que tu obtinhas no final era uma amálgama sonora que não permitia a correcta identificação de cada momento. Mas depois podias ter alguém como o RZA dos Wu-Tang Clan que fazia uma música inteira só com um loop, nem bateria lhe acrescentava. A carga até ideológica de cada uma dessas atitudes ao usar a mesma ferramenta que é o sampler é completamente diferente, mas isso é uma coisa recorrente no mundo da música. Tu também podes usar uma guitarra de duas maneiras completamente diferentes. Podes pegar numa guitarra eléctrica para tocar num conjunto de baile e na mesmíssima guitarra eléctrica para fazer noise rock como os Sonic Youth faziam. Trabalhando com afinações diferentes, com uma própria brutalização do instrumento que o torna completamente diferente. A citação da origem é importante se o autor pretender que assim seja. Agora repara, a questão da citação face às questões dos direitos de autor é uma questão muito complexa porque noutras zonas da arte, a

citação pode ser uma forma de comentário. Por exemplo, no humor. A lei prevê inclusivamente que a parodização, a paródia de uma obra original, é uma forma importante de garantir a nossa própria liberdade. Podermos brincar com certas coisas, parodiar certas coisas, é uma forma de criticar também. Nem todo o sampling deveria ser visto da mesma forma, nem toda a gente sampla um loop para fazer alguém dançar. Eu posso querer samplar determinado excerto musical para fazer um comentário sobre a própria música. É o que eu vejo lá fora em gente como o (09:53) Steinski, as obras que ele criou de colagem, são quase um comentário à própria história da América. Ele aliás fez agora outra coisa que eu postei no meu blog muito recentemente, uma colagem só com base em sermões daqueles preachers norte-americanos fanáticos e isso acaba por ser um comentário à própria América. O sampler não é um mero instrumento musical, pode ser quase uma máquina de escrever, uma máquina com que nós escrevemos a nossa própria história de qualquer coisa. E isso acontece em relação à música portuguesa também. Quando eu vejo o Stereossauro a pegar no “Verdes Anos” do Carlos Paredes e a transformá-lo com a MPC, eu vejo-o também a comentar a sua própria identidade. A maneira como ele cresceu provavelmente a ouvir aquela música. Portanto eu diria, e para responder directamente à tua pergunta depois destas voltas todas, que depende do que é que queremos fazer com o sampling. Essa citação da origem pode ou não, ser relevante.

Com as pessoas que tenho falado, tenho encontrado muitas vezes a ideia de que o sampling é quase uma subversão do sentido original do que vinha de trás. Como se eu pegasse numa coisa que pode ter uma carga às vezes foleira, pirosa, e a transformasse. Quando falei com o Expeão dos Dealema e ele estava-me a dizer que agora gosta de Marante porque um amigo dele samplou o Marante numa música e transformou aquilo de uma maneira que fez com que ele comesse a gostar de Marante. Depois de ter levado uma roupagem completamente diferente. E isso leva-me a outro ponto, que é como se o sampling quebrasse uma certa temporalidade da música. Como se fosse perpetuar no tempo. Pessoas que estão a samplar os artistas dos anos 70, trazem-nos para o presente, dão-lhes uma roupagem nova e se calhar vai chegar a um público que nunca chegaria de outra forma. Achas que é mesmo isso, uma forma de quebrar uma linha temporal da música?

Eu acho que muito destes sampling, sobretudo no hip hop, o exemplo do Marante é excelente. Como há outros, como eu ouvi com a Linda de Suza ou com a Amália ou com o Carlos Paredes ou com o José Cid. Eu acho que o sampling é quase sempre a tentativa de reconstrução da nossa memória e muito da nossa memória emocional. O caso do hip hop português é nisso

sintomático. Entre 1993/4 e 1998 eu tive uma loja de discos no Bairro Alto precisamos numa altura em que o nosso hip hop estava assim a dar os primeiros passos na era do RAPública. Eu ainda me lembro de apanhar muitos produtores, um deles que eu me lembro nitidamente era o Bomberjack, a irem à minha loja e a pedirem especificamente: “Tens coisas de soul e funk americanos? Estou à procura para samplar”. Porque num primeiro momento o nosso hip hop, como acontece com todos os hip hops de todos os países, tentou mimetizar aquilo que ouvia no hip hop mãe, no hip hop americano. Só muito mais tarde é que percebemos que aquilo que aqueles produtores americanos faziam ao recorrer ao soul e ao jazz era estarem a ligar-se à sua memória emocional. À música que ouviam em casa dos pais, à música com que traduziam a sua própria identidade, ser deste bairro significa que eu ouvia esta música nesta época. Mesmo quando nós pensamos: “ah, isto é música dos meus pais, não é a minha música”. Anos mais tarde, de repente, se calhar o sampler funciona se calhar como uma espécie de um filtro e ao ouvirmos provavelmente... Eu vejo sempre este filme do jovem produtor que tem um sampler em casa mas não tem necessariamente uma grande colecção de discos e que acaba inevitavelmente por ir ter ao armário dos pais. De repente, ele através do sampler, ao estar a picar aqueles discos à procura de loops, começa a pensar: “Hm, isto não é tão mau como eu me lembrava! Isto até tem aqui umas partes interessantes”. Que é o que eu acho que aconteceu com o Mundo e o Marante. “Hm, afinal há aqui uns loops curiosos”.

E com o Sam e com os ABBA.

E com o Sam, e com tantas outras coisas. A primeira vez que eu me lembro do Sam a citar directamente a nossa memória era ele a ir atrás da Amália Rodrigues através da Dulce Pontes. E isso é um criador a fazer o seu próprio mapa pessoal, um mapa que é emocional, que é familiar, que é uma reconstrução da sua memória. Sem a menor sombra de dúvida. Eu senti isso num sample do Fuse do José Cid, no 1º disco de todos do Fuse, o “Informação ao Núcleo” (a faixa chama-se “Tudo o Que Tenho em Mim”). Ouvi aquele loop e disse assim: “Epá, José Cid! Andava eu a ignorar este gajo e como é que é possível se ele tem um pedaço destes na sua obra”. Eu acho que passa por aí, não se trata tanto de querer quebrar alguma coisa ou de haver um gesto consciente de “eu vou samplar este gajo e vou trazê-lo de volta ao presente”. Eu acho que não é por aí, é mais: “eu vou samplar isto porque soa-me bem, é confortável para mim, isto sou eu”. Não vejo tanto as pessoas a samplarem coisas que não lhes digam algo diretamente. Alguém que nunca ouviu heavy metal ou música country não vai samplar músicas desse género, a menos que haja um gesto estético deliberado de “eu hoje vou só samplar coisas que nunca

ouvi na vida, uma música com que nunca me cruzei”. E aí é uma abordagem conceptual. Quando a abordagem é emocional nós acabamos sempre por ir ter às nossas memórias de alguma maneira.

Que achas que é o maioritário, então?

Eu acho que é o maioritário, no nosso hip hop português. Não vejo tanto aquele gesto de “deixa-me investigar uma coisa que é completamente exótica para mim, completamente alheia à minha própria vida”. Admito que exista, e existe de certeza absoluta, mas não é a corrente mais determinante que eu pelo menos identifique no hip hop português que tenha ouvido.

Eu acho que há uma linha muito ténue entre a cena do plágio e da citação, da referenciação. É muito subjectivo, eu posso achar uma coisa, tu podes achar outra. Para ti, onde é que fica a barreira?

Eu para já não acredito no plágio no hip hop. O plágio é quando eu tento fazer passar como meu algo que não é meu. Eu não vejo nenhum produtor de hip hop português a dizer: “Eu toquei isto ao piano” ou “Esta guitarra é minha”. Portanto, a ideia de plágio nem sequer se coloca porque à partida nós sabemos que o que eles estão a fazer é a usar matéria alheia, a usar essa tal apropriação. Agora, eu acredito que a marca de autor tem muitas formas de se expressar. Eu vejo, por exemplo, a figura do DJ e a figura do produtor como uma espécie de curador, como um curador de museu. Eu tenho um curador de determinada exposição, que tem um determinado acervo à sua disposição - a colecção do Museu Berardo ou a colecção da Fundação Calouste Gulbenkian - e decide: “Agora vou expor só os pintores de uma determinada época ou vou expor os pintores que retrataram determinado tipo de paisagem ou vou só expor aqueles que pintaram naturezas mortas”. A curadoria é uma forma de construir um mapa de uma determinada colecção e eu vejo o DJ a fazer isso e o produtor a fazer isso. Eu tenho a minha colecção de sons, a minha colecção de música e vou organizando essa colecção de uma determinada maneira. O DJ Shadow falava de uma coisa muito importante aqui há uns anos que era: “Para mim, a composição começa quando eu embarco numa viagem de digging”. O facto de eu estar a ir àquela cidade, àquela loja ou aquele armazém à procura de discos, e não ir a outros, já está a condicionar aquilo que eu vou fazer. Porque ali vou encontrar determinado tipo de discos e ao encontrar determinado tipo de discos, vou encontrar determinado tipo de samples e isso vai

condicionar a música que eu vou criar. Eu acho que um autor é tanto mais autor quanto maior for o seu investimento nesse processo.

Na selecção, na descoberta?

Na selecção, na descoberta, nessa tal ideia de curadoria. O que eu vejo muito agora são pessoas que comprem um sampler sem terem até um único disco. E que se limitam a ir à net naquele dia à procura de alguns mp3's que possam samplar. A questão é que um mp3 num determinado site está ao alcance daquele produtor e de todos os outros produtores que tenham uma ligação à Internet. Enquanto que um produtor que investe nesse tal processo da escavação arqueológica quase de música, está a injectar no seu acto criativo uma muito maior dose de imponderabilidade. Vou àquela loja, naquele dia, mas se eu for à loja na terça-feira vou encontrar discos que não vou encontrar na quarta porque entretanto já se venderam ou porque foram mudados de posição. Vou pegar num disco porque a capa me disse qualquer coisa, porque o título me disse qualquer coisa, porque a ficha técnica me disse qualquer coisa. Portanto, no final do dia, ele chegar a casa, porque é um produtor que mora naquele bairro, e que foi àquela loja daquela cidade, é tão específico que é muito difícil que um outro produtor numa outra cidade, num outro país, tenha acedido exactamente ao mesmo disco, no mesmo momento. Enquanto que em relação ao mp3, não faz diferença a cidade onde nós estamos nem tudo o resto porque aquele mp3 está acessível para mim e está acessível para todos os outros milhões de pessoas que têm um acesso à Internet. Eu acho que a tua marca de autor também passa muito pelo investimento que fazes nesse processo. Pelo pré. Eu gosto muito da palavra processo. Acho que o processo determina muita da natureza da música que estás a fazer. Sacar um mp3 e usar um único mp3 com base para uma música é uma coisa, arranjar uma tarola num disco de vinil, um bombo num outro disco de vinil, um segundo bombo num outro disco de vynil, e depois combinar os violinos de um disco com o piano de um outro, etc., obténs algo que no fundo eu acredito que aquilo é só teu. E depois há uma outra diferença. Mesmo que nós tenhamos, e há obviamente porque são tantos milhares de produtores a samplar tantos milhares de discos que alguns deles estão a samplar os mesmos discos, mas atenção: samplar um disco em Lisboa e samplar o mesmo disco no Rio de Janeiro não é a mesma coisa. O disco de Lisboa foi armazenado durante 20 anos numa casa onde se fumava, acumulou um determinado tipo de pó dentro, tem uns determinados estalidos naquele sítio, enquanto que o mp3 é exactamente igual aqui e na Conchichina. Até o próprio objecto físico transporta uma história. Eu já me aconteceu olhar para determinados discos e prestar atenção a uma

determinada faixa no disco porque na capa há uma inscrição qualquer a dizer: “A 3ª faixa é fantástica”. E eu vou ouvir a terceira faixa porque aquele disco, naquele momento, tinha isso escrito. Tinha uma anotação. Se calhar o mesmo disco em Tóquio tem uma anotação a falar da 5ª faixa e não da 3ª. Ou não tem anotação nenhuma. Até mesmo no caso do objectivo físico, eu acredito que é muito importante. E depois eu acredito que, e vejo isso acontecer mais em quem ouve formatos físicos do que quem ouve em mp3, eu acredito que um produtor é tanto melhor quanto maior é a sua biblioteca musical. Quanto mais experiência auditiva ele tem. Enquanto aquelas pessoas que ouvem o mp3 só à procura do pedacinho que lhes vai fazer jeito naquele momento e que depois o apagam imediatamente a seguir, muitas vezes nem sequer sabem aquilo que acabaram de samplear. “Nem sei, descobri ali num site” é uma frase que já ouvi muitas vezes. Às vezes oiço um *beat* interessante de um produtor e digo: “Epá, de onde é que sampleste isto?”. “Nem sei, não me lembro, depois apaguei o mp3”.

Achas que há essas duas facções? De produtores que fazem digging, descobrem uma cena e pensam “tenho que fazer alguma coisa com isto que isto é fenomenal” e tens outra parte que têm uma cena criada e pensam “falta aqui qualquer coisa”, vão à procura e metem e descartam?

Não tenho dúvidas de que existem esses dois tipos de produtores. Se eu me levo suficientemente a sério para fazer esse tal investimento que é monetário, de tempo, emocional, etc., aquilo que eu vou fazer sai muito mais valorizado do que aquele tipo que apenas se liga à Internet e escreve no Google qualquer coisa e depois vê o que é que resulta dessa procura. Ou “piano”. Um bom produtor é aquele que gosta de ser surpreendido, eu pego num disco porque há algo na capa ou porque já samplei discos daquela editora e descobri sempre material fantástico. É diferente de ir à feira de manhã e ver uma capa que me chama a atenção, e levar o disco para casa e ouvi-lo todo para descobrir aqueles 10 segundos daquele produtor que usa o Google como a sua ferramenta de trabalho e que escreve “pianos” ou “baterias” ou qualquer coisa. E que provavelmente até já vai descobrir esses samples já cortadinhos num site qualquer.

Por exemplo, de todas as pessoas com que já falei a Capicua é a única pessoa que referencia nos álbuns de onde é que tirou o quê. E eu perguntei-lhe o porquê e ela disse que era uma forma de ela dar a conhecer o trabalho dos outros. Do género, “se eu gostei daquele excerto daquela música, se calhar quero que as pessoas vão ouvir a música inteira a seguir”. Então

vou referenciar. Não achas que se calhar isso devia acontecer mais vezes, para dar essa possibilidade de descoberta? Num sentido de passagem de conhecimento.

Não necessariamente. Repara, eu acho que se tu és um artista plástico, e que trabalhas com a colagem, tu não tens de estar a dizer que retiraste esta foto desta senhora de uma revista dos anos 60. Eu acho que o resultado final transporta uma carga sempre que ultrapassa os elementos que consegues identificar. É diferente tu olhares para uma colagem que tu percebes pela textura do papel, pela cor já desvanescida, que aquela pessoa usou para fazer aquela colagem revistas vintage ou de alguém que simplesmente se limitou a ir à net e mandar imprimir uma coisas em papel fotográfico de alta qualidade.

Aqui há uma diferença porque por exemplo, na arte plástica se eu usar um bocado de revista, aquilo originalmente não tem uma carga artística. É um pedaço informativo.

Tens razão, mas aí voltamos a ligar-nos àquela coisa que eu mencionava há pouco que é o criador, o emissor é, antes de ser emissor, ele próprio um receptor. O que a Capicua quer dizer é: “Esta música impressionou-me e devia impressionar-vos a vocês também”. Eu enquanto ouvinte, isso foi sempre uma coisa muito importante para mim. Eu sempre achei que apreciaria melhor um artista se fosse ouvir aquilo que o tinha influenciado a ele também. Uma das minhas grandes fontes de descoberta musical eram as entrevistas que os artistas concediam a dizer “Eu cresci a ouvir o Dylan, marcou-me imenso”. E se eu adoro esse gajo quero ir ouvir o Dylan também porque assim vou percebê-lo melhor. Eu entendo esse impulso da Capicua e acho-o completamente nobre.

Mas também achas nobre o contrário?

Depende da tua atitude. Eu gosto de, no caso do hip hop e do digging, da aura de mistério.

É isso que me tenho apercebido também, que muitas vezes não se referencia porque é quase um jogo de descoberta.

E é mesmo! Repara, eu sei que não parece mas tenho 44 anos (risos). Seguramente, oiço hip hop há 30. É bem metade da minha idade e ainda me continuo a surpreender, ainda me continua a colocar um larguíssimo sorriso nos lábios, aquele momento que, confesso, é cada vez mais

raro, mas que continua a acontecer, em que eu estou a ouvir uma coisa qualquer, um disco de rock, de jazz, de soul, não interessa, e de repente deparo-me com aquele excerto e fico: "Foi aqui que eles foram buscar aquilo!". É uma coisa que me continua a deixar entusiasmadíssimo e que tem o duplo feito de me re-entusiasmar em relação ao disco de hip hop que samplou aquilo e dá-me vontade de voltar a ouvir. "Como é que o gajo fez? Em que contexto é que ele foi usar isto? Como é que este gajo andava a ouvir esta música nesta altura? O disco é de 94. Fogo, ele em 94 já conhecia isto que eu só descobri agora em 2013". Esse tipo de coisas para mim continua a ser impressionante. Mas é óbvio que as fichas técnicas dos discos, sobretudo os americanos que muito cedo tiveram que lidar com essas leis algo draconianas e muito impossíveis de contornar num determinado nível e que têm de inscrever nas fichas técnicas dos discos "sample from". Eu também continuo a usar esses discos como uma ferramenta para descobrir música. Eu gosto imenso de um loop e digo: "Tenho de ter este disco, este disco deve ser fantástico". Às vezes confirmo, outras vezes até fico assim... Lá está, são os tais Marantes da vida, afinal foi samplar um Marante, afinal era só um Marante este loop. Mas eu gosto das duas coisas. Se o artista entende que "para mim, eu samplei isto para chamar a atenção para esta música e portanto para mim é importante citar a origem", ótimo. Mas também compreendo quem não o faça.

Achas que às vezes não se cita para não se pagar? Ou achas que Portugal é um mercado tão pequeno que isso não acontece, ninguém paga a ninguém mesmo quando se sabe que usou? Processos só me lembro agora do Sam e do Vitor Espadinha.

Que é um processo que nem sequer foi por um sampling de música, só samplou uma entrevista de um programa televisivo. Acho que acontecem as duas coisas. Por um lado, por um grande desconhecimento, ou seja, há pessoas que têm medo e pensam: "O melhor é não dizer, nunca se sabe o que poderá acontecer". E depois imagino que se calhar também há o caso de... "Eu não vou dizer o que é que samplei porque samplei o Marante e o meu público não vai entender que eu tenha samplado o Marante". Eu editei um disco na Loop de um produtor chamado Camarão que não era exactamente um artista de hip hop embora a ideia de hip hop representasse algum papel na música que ele fazia, e esse artista fez questão de - aliás o disco dele chamava-se "Remixes" porque era ele a dizer "isto sou eu a remisturar a minha colecção de discos" - e aí essa noção era importante. Ele na capa do disco agradeceu a todos os artistas que samplou. Fazia parte do conceito do disco, da abordagem conceptual que ele tinha à música que estava a criar. Noutros casos isso não é importante, é uma coisa íntima. "Eu acho que o

meu público não tem de saber o que é que eu samplei, para mim é importante mas o meu público não tem necessariamente de saber o que samplei”. Nessas coisas sou muito democrático, todas as abordagens são válidas.

E também achas válido que alguém queira receber dinheiro se a obra onde foi sampleado também gerou dinheiro? Ou achas que na linguagem do hip hop isso não faz sentido?

Eu acho que é válido o artista pedir. Agora, eu compreendo que o faça. Se o aceite? Eu acho que mais uma vez é assim: “eu sou um jovem produtor com 20 anos e eu samplei o Carlos Paredes”. O tema em que eu samplei o Carlos Paredes vai sair numa *mixtape* que eu vou disponibilizar na internet e com a qual vou ganhar exactamente 20€. Não vejo que faça sentido algum artista pedir o quer que seja. No outro campo oposto está: “Eu sou o Sam The Kid ou o Boss AC e vou ter um enorme sucesso de rádio com esta música em que eu samplei o Carlos do Carmo. E vou fazer não sei quantos concertos à conta do sucesso desta música. E vou, agora já não se vendem muitos discos, mas vou vender não sei quantos downloads à conta desta música. Aí, eu acho que até devia ser quase o próprio STK ou Boss AC a abordar o artista e a dizer: “Olha, isto está a bater, acho que devias receber uma compensação por isso”. O que acontece normalmente é à *posteriori*, ou seja, eu sou um artista que já atingiu uma determinada dimensão e a partir de agora toda a música que eu samplar eu vou ter de negociar primeiro com os artistas. Que é exactamente para, no caso da minha música vender 1 milhão, eu não ter que estar a dar 20.000 euros à pessoa para usar estes 4 segundos na minha música. Mas sim, dependendo do resultado comercial da música, ou até nem do resultado mas da intenção comercial - a música até pode ser um flop mas eu samplei os Xutos & Pontapés exactamente para tentar que a música seja um grande sucesso. Eu aí tenho de pagar à partida.

Mas isso é uma questão muito sensível. Como é que vais apurar intenções? Acho que ninguém vai dizer: “Eu samplei os Xutos & Pontapés porque são super venerados em Portugal e quero mesmo chegar às massas”.

Talvez isso cá não aconteça, mas lá fora acontece. Qual é a intenção do produtor da Jennifer Lopez eu samplar a música da lambada?

Ou a Madonna a samplar os ABBA, sim.

Sim, ou a intenção do will.i.am a samplar a música do Dirty Dancing. A intenção deles é esta: “Esta música foi um grande sucesso e eu espero que volte a ser um grande sucesso agora que eu a estou a samplar”. Aí, essa intenção é declarada à partida.

Mas no hip hop não achas mais difícil de isso acontecer? De pegar em alto que vá atingir tanto as massas...

Não, eu lembro-me do Eric Sermon a samplar o Marvin Gaye (“Music”) e depois a música a aparecer como featuring Marvin Gaye exactamente por isso. Eu acho que ele estava a tentar não era só samplar a música, era samplar a própria grandiosidade do Marvin Gaye. Isso é uma outra intenção que acontece muito. Vou samplar aquela música porque aquele gajo é um génio e vou esperar que parte dessa genialidade passe para aquilo que eu estou a fazer. A questão é que há muitas e diferentes abordagens. Eu diria que há quase tantas abordagens ao sampling quantos produtores. Cada produtor tem a sua forma de entender estas questões. É sempre muito difícil valorizar cada um dos actos. Este é mais válido do que aquele, artisticamente. Este é menos válido artisticamente mas comercialmente tem um maior impacto, um maior significado. Mas é possível, ainda assim haverá gestos mais opacos e outros mais transparentes em que se nota perfeitamente - e sem retirar mérito absolutamente algum - eu acho que há uma intenção clara quando o AC sampla os Madredeus. “O Pastor” ou a “Vaca de Fogo”, já nem me lembro o que é que ele samplou. Acho que ele não está propriamente a tentar que aquela música passe despercebida. Ninguém sampla os Madredeus para depois ninguém reparar naquilo. Ele samplou de propósito e por isso pediu autorização e provavelmente pagou por isso logo à cabeça. Outra coisa será o tal produtor amigo do Mundo que samplou o Marante, não foi por mais nada a não ser porque havia ali uma carga emocional qualquer que o lembrava das idas à casa da avó no Verão e dos arraiais de Verão lá na terra da avó, ou porque era a música que ouvia com os pais a caminho da praia ou qualquer coisa do género.

Além desta história do sampling, que outras estratégias de apropriação encontras no hip hop? Achas que um mash up também é um exemplo de apropriação?

Claro que sim. E é também um exemplo do DJ a fazer aquilo que melhor sabe fazer, que é construir uma narrativa própria. Toda a gente conhece esta música e toda a gente conhece esta outra música mas nunca ninguém se lembrou de as ouvir as duas ao mesmo tempo. Isto também sou eu, não é? É uma forma de um DJ também dizer muitas coisas, “vejam o quão

inteligente eu sou, vejam o quão original eu sou que nunca ninguém se lembrou de colar estas duas coisas, vejam o meu sentido de humor que fui pegar no Marco Paulo e nos Moonspell e fiz aqui uma coisa". Deixa-me apontar... Ai não, já alguém teve essa ideia nos anúncios da Optimus. Podes transmitir uma série de mensagens mas acho que há questões de apropriação mais profundas do que isso, por exemplo quando eu vejo certos artistas de hip hop... Bem, a apropriação mais directa passa pela roupa. O que é que faz um artista português com um cap* que diz NY ou LA, não é? Ou Chicago Bulls. O que é senão uma tentativa consciente ou não, declarada ou não, de se aproximar daquelas fotos que ele viu na Internet ou na revista X ou Z ou Y ou o que seja. Portanto, as marcas visuais de identificação de uma cultura são um exemplo claríssimo dessa apropriação. Depois quase uma questão também ética ou filosófica quando nós nos apropriamos de realidade que não são as nossas. Eu posso contar aqui uma história muito simples e directa. Aqui há uns anos eu estive envolvido, o Sam chegou a ir lá a meu convite também, numa série de workshops no Litoral Alentejano. Diria talvez há uns 10, 11 anos, para aí em 99/2000. Esses workshops decorreram em Sines, em Grândola e em Santo André. E há um dia que estávamos a fazer uma oficina de escrita de rimas, já não me lembro quem é que tínhamos lá, se era o próprio Sam, e acho que era o D-Mars também. Colocámos um *beat* e desafiámos os miúdos que estavam a participar nessa oficina a escreverem uma rima. A dada altura, passado meia hora, uma hora, perguntámos quem é que tinha acabado e houve uma dupla que disse que ia primeiro mostrar o que tinham feito. Metemos o *beat* a tocar e isto estávamos em Santo André no Alentejo. Os miúdos levantaram-se, foram para o palco e o primeiro começou a rimar e era tipo isto: "Eu ontem acordei e fui ao Casal Ventoso, porque estava-me a sentir guloso e precisava de ir comprar droga". Eu parei aquilo e perguntei-lhe: "Ouve lá, onde é que tu moras?". "Moro aqui, em Santo André." "Mas tens família em Lisboa, costumam ir a Lisboa?" "Não". "Então estás a rimar sobre o Casal Ventoso porquê?" "Ah, porque as rimas que eu oiço costumam falar de droga e eu resolvi escrever uma coisa a falar sobre um sítio onde eu nunca fui". Eu essa parte percebo perfeitamente, podes escrever uma rima a falar sobre ir à lua e nunca foste à lua, tudo bem. Mas se estás a escrever isso numa tentativa de traduzir alguma realidade que não é a tua, acho que o melhor seria rimares sobre a paisagem alentejana e sobre os sobreiros e não sei quê. Ele ficou a olhar para mim e de facto no dia seguinte ele tinha uma rima sobre estar à sombra de não sei o quê no meio do campo. Mas o impulso primeiro dele foi esse, tal como o impulso primeiro do hip hop em Portugal foi cantar em inglês porque essa era a língua que se ouvia no hip hop que chegava cá nas k7's e nos vídeos da MTV. As apropriações são múltiplas e não passam apenas pela apropriação directa de um determinado excerto musical de um disco ou de um mp3. Passam também por ideias e às vezes

é uma apropriação positiva, porque nós nos apoiamos em exemplos constructivos. “Bora lá fazer uma editora independente como aquelas que há na América”. “Bora lá usar de forma criativa o microfone como eles fazem na América” ou “Bora lá tentar misturar esta música com o kick* a soar assim mesmo forte como nós ouvimos nos discos americanos”. Isso é uma outra forma de apropriação. Mas o que é que é a cultura pop senão a cultura da apropriação? Existe aos mais variados níveis.

Uma coisa que encontrei muito no trabalho, por exemplo, da Capicua é que ela também usa conteúdos de um âmbito diferente da música. Como um amigo dela a declamar Sophia de Mello Breyner. Essa apropriação de uma esfera diferente da musical também acontece com o Sam, que usa registos da via quotidiana e do pai a declamar. Achas que é raro, que não é raro, essa apropriação de outros domínios para o hip hop?

Eu acho que artistas como o Sam ou como a Capicua são eles próprios raros. Aquilo que eles fazem não é nem de perto nem de longe norma. Por isso é que eles são raros e são especiais e talentosos. Estou aqui a tentar pensar em exemplos... Mas eu vejo muitas formas de apropriação mesmo nos discos mais pequenos no sentido de serem pequenas edições de autor. Coisas muito diferentes. Já me deparei com um produtor de hip hop do Algarve que quer muito ter uma voz feminina no disco e que lança o desafio à prima que até canta numa banda completamente diferente da onda que ele pratica e tenta dessa forma aproximar dois universos musicais.

Mas aí voltamos ao âmbito musical. O que te estava a perguntar era mesmo a inclusão de domínios da literatura, poéticos, teatro, da vida quotidiana.

Olha, por exemplo o Fuse tem um disco de instrumentais que eu editei, o “Inspector Mórbido”, em que ele faz uma abordagem a um universo cinematográfico muito específico, de uma forma muito criativa num disco que foi completamente ignorado quando saiu. E aí ele focou-se numa coisa que era completamente exterior ao hip hop. Mencionaste a literatura no caso da Capicua, o quotidiano no caso do Sam The Kid, que é uma coisa que eu sinto que por exemplo o Sérgio Godinho faz muito bem. Trazer aquelas frases que se ouvem no café, para a poética musical que ele pratica. Nesse caso, o Fuse fez isso com o universo do cinema de terror.

Mas não é comum, pois não?

Não é comum, não. Será um pouco mais comum se pensarmos no hip hop internacional. Aí tu tens todo o tipo de conceitos e de gente a abordar o universo dos super heróis, o universo do cinema pornográfico, o universo do desperto ou da ciência. Estou-me a lembrar de um disco do .. Flander com o Buck Shot que até a própria capa remete para esse universo científico. Aí todas essas aproximações e abordagens são comuns. Em Portugal eu diria que as coisas se mantêm muito mais nesse universo estritamente musical.

Na música a referenciar a música, é isso?

Exactamente! E muito também o hip hop a referenciar o próprio hip hop.

Sabes uma coisa curiosa? Os Dealema, em todos os álbuns vão samplar-se a eles próprios pegando em álbuns anteriores. Eles dizem que é uma forma de criarem a narrativa e a história delas, de cimentarem a memória colectiva. Então samplam-se a si próprios! Achei mesmo interessante.

E é. Eu vejo uma banda como os Micro, eles eram um grupo de hip hop que falava sobretudo de hip hop nas suas letras. Sobre as mais diversas máscaras metafóricas, mas acabava sempre por ser o hip hop a reflectir sobre si mesmo. O que eu acho algo perfeitamente válido, nem toda a gente tem que abrir a janela e olhar para o que se passa na rua. Todas as abordagens são elas próprias passíveis... O Hemingway dizia que passava a vida a escrever o mesmo livro. Portanto estar sempre a falar do mesmo assunto nas canções não será necessariamente mau. Há bocado lia uma notícia dos Black Sabbath que dizia: "Vocês sabem, nós continuamos a interessar-nos pelas mesmas coisas: o desespero, a morte, a religião, a morte, o desespero". E faziam eles próprios uma piada sobre o seu muito reduzido universo de interesses. E é isso, essa questão dos Dealema é curiosa. O Sam também faz isso um bocadinho, nos discos ele vai-se se não samplando directamente, vai-se auto-referenciando. Acho que isso é um recurso que muitos artistas, quando começam a construir um determinado corpo, quando a obra tem determinado fôlego, é um recurso que eles usam com alguma frequência também.

ENTREVISTA: VIRTUS

22/05/2013

E-MAIL

Fala-me sobre os samples que utilizas na tua obra. De onde os retiras? Recorres também a domínios fora da música ou mantés-te nesse registo? E como encaras esta temática da samplagem?

Os samples que eu uso, retiro maioritariamente de outras músicas, mas também samplio áudios de fontes como as que referiste. Na minha opinião, a samplagem é, na maior parte das vezes, uma ferramenta de criação. Pode ser também uma homenagem quando procuras "X" artista e tencionas elaborar algo mais específico ou mais estudado para fundires o teu estilo nessa fonte ou vice-versa. Tens até um célebre exemplo do Sam, o tema "Viva" com samples do Carlos Paredes... Podes considerar isso um exemplo de homenagem. Já fiz "homenagens", mas ocupo mais o meu tempo no diggin' para sacar determinados samples pela sua musicalidade ou até mesmo pela sonoridade no caso de ser gravação em Cd ou Vinil. Todos esses aspectos são relevantes e preciosos nessa pesquisa. Um sample para um *beat* pode ser um "Dó", um "Dó-Mi-Sol-Si", como um "Ah!". Acho que esse processo só se revela bem feito pela originalidade com que reciclas e montas essa criação, por vezes implica trabalho de edição muito minucioso e quase sempre de mistura. Mistura com outros "ingredientes" e a mistura (estética sonora). Pelo menos, falo por mim.

Consegues dar-me um exemplo concreto na tua obra desse uso de samples?

Por exemplo, este tema ("Algo A Dizer") é um bom exemplo de sample/chop com samples curtos. E até começa com um excerto da música original, os samples foram sacados dessa música. Não tenho aqui comigo, mas é uma música muito antiga de um soul mais "cliché" e tudo. No entanto foi grande ferramenta para nascer esse *beat*. Também tem linhas de instrumentos que eu próprio compus e toquei para preencher pormenores.

Este ("Caminho de Volta") foi todo tocado e composto por mim no teclado, fora um ou dois samples de voz que ouves ao longo da música, os quais foram acrescentados a partir da minha composição. É normal samplers e criares o resto. Este é um caso onde procuras "aquele" sample para "aquele" *beat*.

Esta ("Manhãs de 90") é um exemplo em que ouves uma melodia logo no início, e essa melodia foi criada com a junção de samples do mesmo som. É de um tema do Gil Scott Heron. Essa melodia que ouves no início não existe nesse som, há uma edição de samples que na junção que eu criei deu esse resultado, e mal começa a batida há uma sequência de samples mais "chopados".

Outra coisa que queria saber era a tua postura em relação a isto. Achas que quando se sampla, é preciso referenciar de onde veio? Se te samplassem a ti, gostavas que o fizessem? Ou isso está implícito na linguagem do hip hop?

Eu acho que desde que o Bach morreu, toda a música passou a ser uma constante reciclagem de si mesma. Hoje a diferença só vive de boas ideias ou ideias originais. Podes pegar num piano e gravar uma música, posteriormente registas e dizes que é tua. Os mesmos acordes ou a mesma estrutura harmónica já foi usada 1500 vezes no mundo todo. Em primeiro lugar, isso é o mais provável. Se não for, nunca saberás, pois hoje é difícil evoluir nesse sentido. Daí a música contemporânea quase já nem ser considerada "música" por muito *people*, porque a música já não tem muito mais para dizer de novo. Tem sim é a exploração com base em géneros musicais como hip hop, electrónica, dubstep, jazz com fusões, etc, etc. Então, tirando partido disso, a única coisa que poderias contestar seria o ato da gravação. Eu posso usar parte da tua criação para alimentar a minha, e consequentemente tu poderes alimentar a tua com a minha. Eu não ficaria chateado se usassem material meu que eu publiquei, seria estranho ficar. Temos que inspirar e ser inspiradores. Há gajos que têm processos por usar samples inteiros de músicas conhecidas, mas aí já implica direitos de editoras e pessoal que faz muito dinheiro com isso... Consigo compreender esses conflitos, é um negócio. Mas *people* como nós, artistas (mais independentes), não há necessidade, pois a intenção passa pela criação e não pelo negócio de se fazer um *hit* com uma música dos ABBA ou dos Beatles à pala deles. É por aí...